عزیز احمد

فکر و فن اور شخصیت

تنقید نگاری اور متفرقات

(جلد پنجم)

تحقیق، ترتیب اور انتخاب
اعظم راہی

بسم اللہ الرحمن الرحیم

عزیز احمد

فکر وفن، شخصیت اور تنقید نگاری

جلد پنجم

تحقیق، ترتیب اور انتخاب

اعظم راہی

ایڈیٹر: ماہنامہ ''پیکر'' حیدرآباد (دکن)

پبلیشر

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۶

کتاب کا نام : عزیز احمد، فکروفن اور شخصیت

موضوع : تنقید نگاری

Aziz Ahmed : Fikar-o-fan aur shaqhsiyat

تحقیق، ترتیب اور انتخاب: اعظم راہی، ایڈیٹر "پیکر" حیدرآباد دکن

اشاعت دوم : ۲۰۱۵ء

تعداد اشاعت : ۵۰۰

صفحات : ۶۶۰

قیمت :

اُردو کمپوزنگ : ارشاد سہیل عمری، عبدالجبار اور شاہین فاطمہ

کمپیوٹر تدوین و سرورق: سید ریاض الدین اور ارشاد سہیل عمری

تصحیح : یاسین احمد

مرتب کا پتہ : اعظم راہی۔ فلاٹ نمبر 1302، 13 ویں منزل، کاسا گرانڈا، اٹاور، مینگلور سٹی (کرناٹک) انڈیا

سیل نمبر: 09036093123 - 09985657173

Aprt No. 372, 3rd Flor, 38730 Lexington Street,

Fremont City, CA-94536 USA- Ph: 001-408-316-1415

ناشر : ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔۶

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Gali Vakil, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (NIDIA)
Ph: 23216162, 23214465, Fax : 0091-11-23211540
E-mail: info@ephbooks.com, ephdelhi@yahoo.com
Website: www.ephbooks.com

انتساب

عزیز دوست دیرینہ ساتھی اور محترم شخصیت

جناب احمد ابوسعید

(مرتب وتزئین ''ذالک الکتاب''

قرآن کریم کا مختصر رکوع بہ رکوع مفہوم)

کے نام

قطعہ

اب اپنی شکل بھی نظر آتی نہیں ہمیں
آئینہ جہاں کو لگا زنگ دوستو
ہے یہ دعا کہ تم کو ابد تک رہیں نصیب
علم و ادب کے افسر و اورنگ دوستو

عزیز احمد

فہرست مضامین

عزیز احمد۔ فکروفن اور شخصیت

تنقید نگاری

پہلے بھی ہم سے دور نہ تھا، نارسا تھے ہاتھ
ہاتھوں سے آج دامنِ یزداں قریب ہے

عزیز احمد

پیش لفظ

اعظم راہی

اردو میں تحقیق اور تنقید دونوں ہی پر شروع ہی سے کچھ زیادہ توجہ دی گئی لیکن آہستہ آہستہ ان اصناف کے تعلق سے عام رویہ' ایک حد تک سطحیت اور رسمی نوعیت اختیار کر گیا۔ پھر بھی صورتحال نسبتاً بہتر تھی کہ صرف ملازمت میں ترقی یا اپنے نام سے پہلے ڈاکٹر لکھنے کے مقصد سے تحقیق اور تنقید نہیں کی جاتی تھی۔ ماضی میں ''آب حیات''، ''شعرالعجم''، ''مقدمہ شعروشاعری'' اپنی مثال آپ ہیں۔ اس سے پہلے مقدموں' دیباچوں کی شکل میں یا تذکروں کی شکل میں اس سمت توجہ دی گئی تھی اگر چہ مغربی ادب کے تحقیق وتنقید کے معیارات اور ان کے مقرر کردہ پیمانوں کی روشنی میں ہمارے کئی ایک مبصرین ادب نے انھیں تنقید وتحقیق کی مبادیات کے منافی قرار دے کر مسترد کیا لیکن خود کوئی ایسا کارنامہ انجام نہیں دے سکے جس کے ذریعہ ایسے اصول نقد اور معیارات مقرر کئے جاتے کہ جن کی بنیاد پر تنقید و تحقیق میں بہتری پیدا ہوتی۔

افسوس کی بات ہے کہ اردو میں عمومی طور پر تحقیق وتنقید ایک عجیب رعونت اور زبان اور تعلیم کے حقیقی مسائل میں بے حسی کی عکاس بن کر رہ گئی ہے اسی صورتحال نے اردو میں خلفشار اور انتشار تو پیدا کر ہی دیا ہے جس سے اصناف ادب کا ارتقاء بری طرح متاثر ہوا ہے۔ ادب کے ڈاکٹرس اور ماہرین کی شدید کثرت ہوگئی ہے ان کو جس تحقیقی کام پر یہ ڈگریاں اور منصب عطا ہوئے ہیں ان کا اگر جائزہ لیا جائے تو یہ

معلوم ہوتا ہے کہ ایسی تحقیق سے ان اصناف ادب پر ایک آفت سماوی نازل ہے۔ جس کی بناء پر تعلیم کا معیار، علوم کے علاوہ ادب میں بھی بہت بری طرح گرتا جارہا ہے۔

حیدرآباد میں محی الدین قادری زور کے بعد، ڈاکٹر حسینی شاہد، ڈاکٹر زینت ساجدہ، ڈاکٹر مغنی تبسم کے پی ایچ ڈی کے کام نے ادب و تحقیق کو معیارات کے معاملہ میں جس بلندی تک پہنچادیا تھا اس سے آگے جانے کی تو کجا، اس معیار کو برقرار رکھنے کی بھی کوشش نہیں کی گئی۔ اگر ہم شائع ہونے والے تحقیقی کاموں کا جائزہ لیں تو ہمیں حیرت ہوتی ہے کہ داؤد اشرف کا ''مخدوم۔ ایک مطالعہ'' جو ایم اے کا ڈسرٹیشن تھا۔ بہت سے پی ایچ ڈی مقالوں سے بھی زیادہ بہتر معیار کا حامل ہے۔

ڈاکٹر حسن الدین احمد، سلیمان اطہر جاوید اور پروفیسر سیدہ جعفر، محمد علی اثر، اور دیگر محققین نے مواد جمع کرکے اس کا تجزیہ کرنے اور پھر تجزیہ کے ذریعہ سچائی کا پتہ چلانے کی بہترین کوشش کی ہے لیکن شرح ارتقاء کا گراف، سابق کے مقابلہ میں صرف لرز رہا ہے بلندی کی طرف قطعی مائل پرواز نہیں۔

اس کی وجہ سے جن کمیٹیوں کو گریجویشن اور پوسٹ گریجویشن کے نصاب کی تیاری کی ذمہ داری دی جاتی ہے وہ اگلے وقتوں کے زاید از نصف صدی کے نصاب میں معمولی ردوبدل کرکے اس طرح کا ناقص نصاب داخل دفتر کرتے ہیں جس کی وجہ سے ہی ان اعلی درجوں کے طلبہ ترقی پسندی اور جدیدیت میں کوئی معنویت اور کوئی فرق محسوس نہیں کرتے وہ مشاعروں میں سنائی جانے والی شاعری اور مزاح نگاروں کی شاعری ہی سے واقف ہوتے ہیں اور اس کے علاوہ جو بھی ہوا سے ''جدید'' شاعری کہتے ہیں اور مخدوم، فیض، ساحر اور مجروح کو جدید شاعر یا فلمی گیت نگار سمجھتے یا آزاد شاعر کہتے ہیں جبکہ زیادہ تر' میراجی، خورشید احمد جامی، امجد حیدرآبادی، میکش اختر الایمان اور احمد ندیم قاسمی (اقبال متین، خورشید احمد جامی، شاذ تمکنت) کے ناموں سے تک واقف نہیں ہیں شاعری سے ہٹ کر فکشن میں تو معاملہ اور بھی خراب ہے لوگ راجندر سنگھ بیدی، جوگندر پال، بلراج کومل، مین را' سریندر پرکاش، احمد ہمیش، عزیز قیسی، مظہر الزماں خاں، رشید امجد وغیرہ سے واقف نہیں ہیں۔

تحقیق اور تنقید کے شعبہ کی اس ابتر صورتحال کے پس منظر نے مجھ میں عزیز احمد پر نئے سرے سے کام کرنے کا جذبہ پیدا کیا۔ میں نے یہ کام اس جذبے کے ساتھ شروع کیا تھا کہ عزیز احمد کے غیر معمولی

ناولوں، افسانوں، تنقید و تحقیق کے کاموں کے باوجود انھیں نقادانِ فکروفن نے نظر انداز کردیا اور ان کی جو قدر افزائی ہونی چاہیے تھی وہ نہیں ہوئی۔

میرا ایسا سمجھنا کہ عزیز احمد کو محض اس لئے ترقی پسند نقادوں نے نظر انداز کیا کیونکہ وہ اپنی عمر کی ایک منزل پر پہنچنے کے بعد اپنے ادبی نظریہ اور فلسفہ میں ''اسلام'' کو اہمیت دینے لگے تھے اور انھوں نے اس موضوع پر بے شمار مضامین لکھے اور اپنی تحریروں اور تجزیوں سے بہت سے اصنام ادب کو ڈھا دیا۔

عزیز احمد کے افسانے اور ناول مجھے بے حد پسند ہیں اور ان کی دیگر تصانیف کی روشنی میں جب اس پہلو کو میں نے اس رویئے سے دیکھا کہ عزیز احمد کی اسلام پسندی ترقی پسند نقادوں کو ایک نظر نہ بھا سکی اور انہوں نے اس اہم اور عظیم مصنف کو یکسر نظر انداز کردیا تو میں نے عزیز احمد کے حقیقی مقام کے تعین کیلئے ان پر تحقیقی کام کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ ابتداء میں تو بعض مراحل پر میری ہمت جواب دینے لگی لیکن جب مجھے اس کام کا جنون سوار ہوگیا تو پھر میں نے تمام دشواریوں اور رکاوٹوں کا ڈٹ کر مقابلہ کیا اور نہ صرف حیدرآباد کی لائبریریوں اور کتب خانوں کو چھان مارا اور جہاں جہاں بھی کوئی تخلیق ملی اسے حاصل کرلیا۔

اس کے علاوہ میں نے امریکہ، برطانیہ اور کینیڈا کی بعض اہم لائبریریوں سے بھی ربط قائم کیا۔ آج میرے پاس اتنا مواد عزیز احمد کے تعلق سے جمع ہے کہ میں (۶) جلدوں میں اسے شائع کررہا ہوں۔ ویسے مجھے یہ یقین ہے کہ بیشتر پروفیسرس پر میری اس تحقیق اور محنت کا اور اس کام کے پس پردہ جذبہ محنت وعزم کا کوئی اثر نہیں پڑے گا۔ کیونکہ ان سب نے تحقیق اور تنقید ہی کیا پورے ادب کو مدرسین کی اجارہ داری بنا کر رکھ دیا ہے اگرچہ ان میں ایسا لگتا ہے کہ مکتبی اور تاثراتی تنقید کے علاوہ کسی سنجیدہ عمیق اور گہرے مضمون کو سمجھنے کا سلیقہ اور حوصلہ ہی نہیں ہے جبکہ ان کی فارمولائی اور مکتبی تحقیق بھی کوئی معیار یا وزن نہیں رکھتی۔

ماہ نامہ ''پیکر'' میں ''ہمارے اصنام ادب'' کا سلسلہ شروع کرتے وقت ہم سب یعنی میں (اعظم راہی) محمود انصاری، ہادیہ شبنم، روف خلش، ساجد اعظم، حسن فرخ، مسعود عابد، احمد جلیس نے ان ہی امور پر لگاتار کئی دنوں تک تفصیلی بحث و مباحثہ کئے بعد یہ فیصلہ کیا تھا کہ تخلیقی اصناف میں سے شاعری اور فکشن کا ارتقائی گراف، اونچا اگر نہ بھی جارہا ہو تو انحطاط پذیر ہے اور نہ ہی گراوٹ کی طرف جارہا ہے لیکن تنقید

وتحقیق کا معاملہ اس صورتحال کے بالکل برعکس ہے۔

اس نتیجہ پر پہنچنے کے بعد ہم سبھوں نے تنقیدی پہلو میں مثبت تبدیلی لانے کے پیش نظر ایک ایسا سلسلہ شروع کرنے کا فیصلہ کیا جس سے نہ صرف تحقیق وتنقید کی ان خرابیوں پر ہی ضرب پڑے بلکہ نئے لکھنے والے ایک واضح فکر کے ساتھ تقلید کے بجائے تخلیق' پر توجہ دیں اس سلسلہ سے ہمارا مقصد اچھے لکھنے والوں کو معمولی یا خراب ثابت کرنا نہیں بلکہ قدیم اور نئے سارے لکھنے والوں کی توجہ اپنی زبان' ذخیرہ الفاظ تشبیہوں' تلمیحات' اشاروں اور علامتوں اور وسیع مطالعہ میں نیا پن لانے کی طرف مبذول کروانا تھا۔ بعد میں اس چھوٹی سی چند ادیبوں کی اپیل نے ملک گیر بلکہ زبان گیر توجہ حاصل کر لی اور اتنا کچھ لکھا گیا کہ اس وقت کے نئے لکھنے والے اس اکیسویں صدی میں بلند قامت ہو چکے ہیں بلکہ ان میں سے بعض بت شکن' اب خود اصنام کی جگہ حاصل کر چکے ہیں۔

اس صورتحال کا افسوسناک پہلو یہ بھی رہا ہے کہ گذشتہ صدی کی چھٹی دہائی میں جن نقادوں' شاعروں' ادیبوں اور مدیران جراید نے ادب کے منجمد ہو جانے والے سمندر کو پھر سے فعال اور متحرک بنانے کا بیڑا اٹھایا تھا انھیں نئے لکھنے والوں کو نقادوں اور مدیران جرائد نے نظر انداز کر دیا۔ ماہ نامہ ''صبا'' جو انجمن ترقی پسند مصنفین کے ترجمان کی حیثیت سے شروع ہوا تھا، وہ چھٹی دہائی کے اواخر تک آتے آتے جدید رجحانات کا رسالہ بن گیا تھا اور ان ہی دنوں میں دیگر رسالوں کے شماروں میں شاعری' فکشن پر بھرپور مضامین شائع ہوئے جن میں بعض نے واقعتاً بہت ہی سوجھ بوجھ سے فکری پہلوؤں کو کریدا۔

پھر آہستہ آہستہ یہ جدید تحریک بھی ٹھنڈی پڑ گئی اور مابعد جدید'' اور ساختیات اور پس ساختیات کی صدائیں ہر طرف گونجنے لگیں۔

ایسے میں پھر ایک بار ادبی منظر نامہ کسی پہل کا طالب دکھائی دینے لگا۔ چنانچہ میں نے از سر نو عزیز احمد کی تصانیف کا مطالعہ کیا اور ان کی کتابوں کی زیراکس کاپیاں کروائیں۔ اس جائزہ میں' میں اس نتیجہ پر پہنچا کہ عزیز احمد اور اقبال متین جیسے فکشن نگار ایسے اعلیٰ درجہ کے لکھنے والے ہیں جنہیں نقادوں نے نظر انداز کیا ہے اور اس میں بھی سب سے زیادہ ناانصافی عزیز احمد کے ساتھ ہوئی ہے۔

اس نتیجہ پر پہنچنے کے بعد مجھے عزیز احمد کے جن پہلوؤں کی ناتمامی یا فقدان کا احساس ہوا ان

موضوعات پر مضامین لکھوانے شروع کئے۔ اس طرح مواد بڑھتا گیا اور میں نے اس کی کمپوزنگ بھی ساتھ ہی ساتھ جاری رکھی

حقیقت یہ ہے کہ اس دوران عزیز احمد کے افسانوں اور ناولوں وغیرہ کو پڑھتے ہوئے کئی بار محسوس ہوا کہ جس شخصیت کو میں صرف افسانہ نگار اور ناول نگار ہی سمجھ رہا ہوں وہ اس سے ماوراء بھی بہت کچھ ہے چنانچہ میں نے عزیز احمد کی دیگر موضوعات پر لکھی تحریریں پڑھنی شروع کیں تو اندازہ ہوا کہ اردو والوں ہی نے نہیں بلکہ ان کے چاہنے والوں نے بھی عزیز احمد سے ناانصافی کی ہے۔

اس کے بعد اپنے جمع کئے ہوئے مواد کو اس انداز سے ترتیب دینے کا کام شروع کیا کہ عزیز احمد کی ہمہ جہت صلاحیتوں کا پڑھنے والوں کو اندازہ ہو جائے چنانچہ جہاں ''بوطیقا'' کے ترجمہ کے ذریعہ عزیز احمد اردو کو شاعری کی مبادیات اور تخلیقی فن کے امور کا اچھی طرح سے اندازہ قائم کرنے میں مدد فراہم کی تھی وہیں انہوں نے ''ترقی پسند ادب'' کے ذریعہ ہندوستان میں ترقی پسند تحریک کی پوری داستان' قلم بند کردی یہ تاریخ اس قدر مکمل ہے کہ بعد میں علی سردار جعفری اور جمیل جالبی نے جو تاریخ ترقی پسند تحریک کی لکھی اس میں عزیز احمد کے حوالوں اور ان کے اخذ کردہ نتائج کو پیش کرنے کے علاوہ ان دونوں اہم ترقی پسندوں نے مزید کچھ نہیں کیا، حالانکہ ان دونوں کی تصانیف ضخامت میں عزیز احمد کی تصنیف سے بڑی ہیں۔

اسلام کی طرف عزیز احمد کی رغبت سے پہلے ہی سے ترقی پسند نقادوں نے عزیز احمد ہی کو نہیں بلکہ اور بھی کئی اہم شاعروں فکشن لکھنے والوں تنقید وتحقیق کرنے والوں کو محض اس لئے نظر انداز کیا کہ ان کا تعلق حیدرآباد دکن سے تھا۔ مجھے اس بات میں وزن محسوس ہوا اور اس نقطہ نظر سے پوری صورتحال کا جائزہ لینے کا فیصلہ اس وقت کیا جب میں نے ڈاکٹر وہاب اشرفی کی ''تاریخ ادب اردو'' دیکھی جو سال 2000ء تک کا از ابتداء احاطہ کرتی ہے۔ تقریباً 2 ہزار صفحات کی چار جلدوں کی اس کتاب میں دکن کے بہت سے نامور قلم کاروں کو نظر انداز کر دیا گیا ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ حضرت امیر خسرو کے بعد چھ سو سال تک اردو دکن کا سرمایہ رہی اور پھر گجرات اور دکن کے مختلف علاقوں' گلبرگہ' حیدرآباد' بیدر' بیجاپور اور اورنگ آباد سے شمالی ہند پہنچی تب ہی تو میر نے کہا تھا' معشوق جو تھا اپنا، باشندہ دکن کا تھا۔ اردو زبان کا آغاز اگرچہ

عزیز احمد۔ فکروفن، شخصیت ، تنقید نگاری

شمالی ہند میں ہوا لیکن اس کا ارتقاء ادبی وتہذیبی حیثیت اسے دکن میں حاصل ہوئی۔ اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر گولکنڈہ کا پانچواں بادشاہ محمد قلی قطب شاہ تھا۔ جہاں وہاب اشرفی نے بیسویں صدی کے نقادوں اور محققین کا تذکرہ کیا ہے وہاں شمالی ہند کے متعدد جدید اہل قلم انہیں یاد رہے لیکن دکن کے بہت سے تنقید نگاروں اور محققین کو انہوں نے سرے سے بھلا دیا ان میں نصیر الدین ہاشمی' عبدالقادر سروری' عبدالمجید صدیقی' حفیظ قتیل' رفیعہ سلطانہ' زینت ساجدہ' سلیمان' اطہر جاوید' مبارز الدین رفعت' ابوالنصر خالدی' فرحت اللہ بیگ' تمکین کاظمی' حسینی شاہد' حسن الدین احمد' شمس اللہ قادری اور وحید اختر وغیرہ شامل ہیں اس سے یہ بات کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ دکن ہر اعتبار سے شمالی ہندوالوں کی نظر میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔

میں نے یہ ساری تفصیل اس لئے پیش کی کہ اس جانب توجہ مبذول کرواؤں کہ اردو ادب کے سلسلہ میں دکن کو ہمیشہ نظر انداز کیا گیا۔ حتیٰ کہ قلی قطب شاہ کو تک نظر انداز کر دیا گیا جب تک کہ ڈاکٹر زور نے بہت شدت کے ساتھ اس بات کو نہیں منوالیا بقول حفیظ جالندھری ''بڑے زوروں سے منوایا گیا ہوں اس وقت تک ان کا ذکر بس ایک دو تذکروں ہی تک محدود تھا اسی طرح سراج اورنگ آبادی' ولی دکنی سے لے کر امجد حیدر آبادی' عباس علی خاں لمعہ' صفی اورنگ آبادی' شاہد صدیقی' محمد علی میکش' خورشید احمد جامی' عزیز قیسی' شاذ تمکنت' سلیمان اریب' مخدوم محی الدین' وحید اختر جیسے شاعروں کا نام بھی شمال کے ایسے شاعروں کے ساتھ یا ان سے پہلے لینا چاہئے تھا لیکن عمداً نہیں لیا گیا دکن کے محققین نے اس دور کے ہر طرح کے ادیبوں اور شاعروں کے کارناموں کو منظر عام پر لایا ہے لیکن دکن کو نظر انداز کرنے کا رویہ تبدیل نہیں ہورہا ہے دکن کی شاعر ہی نہیں افسانہ وناول نگار اور تنقید وتحقیق کرنے والے بھی اسی طرح نظر انداز کئے جاتے رہے ہیں جس کی سب سے بڑی اور اہم مثال عزیز احمد کی ہے جو بہترین افسانہ وناول نگار اور شاعر ہی نہیں محقق اور نقاد بھی تھے۔

عزیز احمد' علامہ اقبالؒ سے بے حد متاثر تھے اپنی طالب علمی کے زمانہ میں انگریزی ادب کے ساتھ ساتھ اسلامیات' تاریخ اور اقبالیات پر بہت زیادہ مطالعہ کر چکے تھے 15 سال میں انہوں نے اپنا پہلا افسانہ ''کشاکش جذبات'' مجلّہ مکتبہ حیدر آباد میں نومبر 1929ء میں چھپوایا تھا ان کی بیشتر تخلیقات نیرنگ

خیال' آئینہ ادب' ہمایوں مکتبہ اور حیدرآباد سے شائع ہونے والے ''سیاست حیدرآباد'' اور رسالہ مکتبہ حیدرآباد اور بہت سے رسائل وجرائد میں شائع ہوتے رہے ہیں چنانچہ لندن منتقل ہونے کے بعد انھوں نے انگریزی میں تصنیف وتخلیق شروع کردی اور انگریزی میں تاریخ تمدن اور تاریخ اسلامیات اور تاریخ ہنداور تاریخ سسلی اور صوفی ازم پر غیر معمولی کتابیں لکھی ہیں اور سینکڑوں مضامین مختلف سیمناروں میں پیش کئے بیک وقت اردو' فارسی' عربی اور انگریزی کے ساتھ ساتھ جرمن' فرانسیسی اطالوی اور روسی زبانوں میں انھیں باقاعدہ مہارت حاصل تھی ان کے مضامین کی فہرست بھی سینکڑوں میں ہے جو مختلف زبانوں میں شائع ہوچکی ہیں سبھی تخلیقات کی فہرست چار جلدوں میں شامل ہے ان کی تصانیف کو یونیسکو اور حکومت اٹلی نے اعلی ادبی ایوارڈس اور اعزازات سے نوازا ہے۔اور لندن یونیورسٹی نے انہیں ڈی لٹ کی ڈگری دے کر ان کی قدرافزائی کی۔

ان تمام باتوں کے پیش نظر میں نے عزیز احمد کی شخصیت اور فن کو چھ(۶) ضخیم جلدوں میں شائع کرنے اور اس کی وجوہات پر روشنی ڈالنے کا فیصلہ کیا ہے کہ دکن کے لکھنے والے' دکن کو نظر انداز کرنے کی بات بڑے ہی دبے دبے انداز میں کرتے ہیں اور اس لب ولہجہ اور طرز کا استعمال نہیں کرتے جو ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے کی تھی میں دکن والوں کی اس حقیقت کا اظہار عزیز احمد کے خصوصی اشاعت کے ساتھ بہ بانگ دہل کررہا ہوں اور مجھے یہ توقع ہے کہ ایسے وقت جب کہ ملک میں اردو زبان' زوال پذیر ہے اور آندھراپردیش' کرناٹک اور مہاراشٹرا ہی تین ایسی ریاستیں ہیں جہاں اردو تعلیم کا قدرے بہتر انتظام ہے اور آندھراپردیش ملک کی وہ واحد ریاست ہے جہاں (3067) اردو ذریعہ تعلیم کے مدارس (46) جونیر کالجس' 6 ڈگری کالجس' 6 یونیورسٹیوں میں پوسٹ گریجویشن' ایم فل اور پی ایچ ڈی اور ایک اردو یونیورسٹی ''مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی'' قائم ہے اردو والوں کو اس طرح کے احساس برتری کے اختلافات کو ختم کرکے اپنی مادری زبان کو نہ صرف حصول علم وفن کی زبان بلکہ ادب وشعر کی بھی ترقی یافتہ زبان بنانے پر اپنی بھرپور توانائیاں صرف کرنا چاہئے۔تاریخ اپنے آپ کو دہراتی ہے یہ قول غلط نہیں۔آج اردو کا مسکن پھر حیدرآباد ہو کر رہ گیا۔پانچ سو برس پہلے بھی اردو کے لئے شاداب یہی زمین تھی۔

عزیز احمد سے متعلق میری چار(۴) ضخیم جلدیں شائع ہوچکی ہیں۔مذکورہ جلدیں میری حالت بیماری

میں مرتب کی گئیں ہیں، کمپیوٹر اور ترتیب میں بار بار تبدیلیوں کی وجہ سے بھی یہ کام میرے لئے مشکل ہوتا گیا۔ بعد میں جب میری بیماری نے طول پکڑا تو یہ کام اور بھی دشوار ہوگیا۔ اس مرحلہ میں، مَیں قدرے مایوس ہو چلا تھا' اور یہ کام یوں ہی پڑا رہ جانے کا خدشہ لاحق ہوگیا تھا۔ میں نے ہمت جتائی اور اس کام کو کر گزرا جس کی وجہ سے اس کی کمپیوٹر کتابت میں بہت سی خامیاں رہ گئیں، جس کا مجھے بے حد افسوس ہے۔ باوجود اس کے ڈاکٹر جمیل جالبی نے عزیز احمد کے ۱۲ غیر مطبوعہ خطوط کے ساتھ مجھے ایک تفصیلی خط میں متنبہ کیا کہ راہی صاحب براہ کرم پروف ریڈنگ پر خصوصی توجہ دیں۔ مجھے افسوس ہے کہ ڈاکٹر صاحب کی اس نصیحت کو میں روبہ عمل نہ لاسکا۔ اسی طرح چند مضامین مناسب طریقہ سے شائع نہ ہوسکے، اس کا بھی مجھے بے حد افسوس ہے۔

اس پانچویں جلد میں بھی اتنا ہی Matter شامل ہوا ہے جتنا دیگر چار جلدوں میں موجود ہے۔ اس لئے اس جلد کی ضخامت بھی چھ سو صفحات سے زائد ہے۔ مزید اور بہت سارا کام کا Matter باقی رہ گیا ہے۔ جسے کمپیوز کروانے اور ترتیب دینے کے بعد چھٹی جلد کی صورت میں انشاء اللہ بہت جلد شائع کیا جائے گا۔ امید ہے عزیز احمد کے چاہنے والے قارئین اسے بھی پسند کریں گے۔

دعائے خیر کا طالب

اعظم راہی

مورخہ: ۲۱ رجون ۲۰۱۲ء

پلاٹ نمبر 115 'برنداون کالونی'
ٹولی چوکی حیدر آباد-8 (انڈیا)
فون نمبر: 040-65159123
موبائل: 0998565717 3, 0924659312 3
azam.rahi@ymail.com

پیش گفتار

حسن فرخ

ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند ادب کا آغاز آخر کب سے ہوا؟ ۱۹۳۶ء سے جب اس کی ایک کانفرنس منعقد ہوئی یا حسرت موہانی کے عہد سے یا پھر اقبال کے اردو شاعری میں ایک انقلابی تبدیلی لانے کے ساتھ، عزیز احمد کی کتاب ''ترقی پسند ادب'' میں عزیز احمد نے جو تجزیہ پیش کیا ہے، اس کے مطابق، ترقی پسند ادب، دراصل ''حقیقت نگاری'' انقلابی تحریکات اور تصوریت ،فطرت پسندی، ادب برائے زندگی اور ادب برائے ادب کا ایک شاخسانہ ہے۔

ویسے شاعری، فکشن، تنقید و تحقیق وغیرہ میں سے شاعری اور فکشن، کا درجہ تخلیقی ادب میں ہوتا ہے، جس میں شاعر یا مصنف، غیر موجود کو، موجود کا جزو بناتا ہے۔ اس کے لئے، اسے اپنے احساسات اور تجربات، مشاہدات اور ان کے عمل اور ردعمل کو، اظہاری شکل دینا پڑتا ہے، جو کہ اس کے لاشعور میں تو موجود ہو، مگر اس کا پہلے سے کوئی خارجی وجود نہ ہو۔

عزیز احمد نے ''ترقی پسند ادب'' میں حقیقت نگاری، انقلابی قدریں، ترقی پسند شاعری، ترقی پسند افسانہ کا بڑی تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ انہوں نے بہت سے نقادوں کے برخلاف حسرت موہانی، اقبال،

احسان دانش، وغیرہ کو بھی ترقی پسند کی صف میں شامل کیا ہے۔ اور اپنے استدلال اور منطقی جواز کے ذریعہ اپنے دعوے کی موثر دلیل بھی پیش کردی ہے۔ ان کی اس کتاب میں اردو ادب کی جدید تحریک کا بھی ذکر ہے۔ جو ممکن ہے کہ ہمارے بعض تنقید نگاروں کو چونکا چکی ہو۔ اتنا ہی نہیں تاثریت Impressionism اور مابعد تاثریت Post Imressionism پر بھی انہوں نے بات کی ہے۔ آج ہم جدیدیت، مابعد جدیدیت، ساختیات اور پس ساختیات کی اصطلاحوں میں بات کر رہے ہیں مگر ان کے جو منطقی جواز یا تشریحات پیش کی جارہی ہیں، وہ محض لفظوں کی بازی گری ہی معلوم ہوتی ہے۔ عزیز احمد نے اردو ادب کی جدید تحریک کے زیر عنوان جس ادبی رجحان یا تحریک کا ذکر کیا ہے، اس کا آغاز انہوں نے میر تقی میر سے کیا ہے۔ انہوں نے میر کی انفرادیت کو اردو شاعری میں ایک نئی زندگی کی نشانی قرار دیا۔ مگر ان کے جذبۂ یاسیت یا یاس انگیز رومانیت کو عشق اور موت کا انضمام کہتے ہوئے اسے ان کے کاموں کی قنوطیت اور ان کی افتادِ طبع کی مجبوری قرار دیا۔ مگر یہ ضرور کہا کہ اس کے باوجود، میر کی شاعری میں جان ہے میر ہی کی طرح کی انفرادیت انہوں نے غالب اور مومن میں بھی دیکھی۔ انہوں نے کہا ہے کہ مومن کبھی کبھی پرانی روائتوں کو بھی نظر انداز کر جاتے ہیں وہ ایسی ایسی باتیں اور ظاہری و باطنی عشق کے ایسے رموز اور نکات بیان کر جاتے ہیں، جن کے بیان کرنے کی اجازت نہیں۔

عزیز احمد کا کہنا ہے کہ غالب جب حقیقی شاعری کی طرف توجہ کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا کوئی کوہ کن ایک ایسا پہاڑ کاٹ رہا ہے، جو ماضی اور حال کو مستقبل سے جدا کرتا ہے۔ غالب ایک طرح کے شاعر آخر الزماں ہیں۔ جن پر ہزارہا سال کی پرانی فارسی اردو شاعری کا خاتمہ ہوتا ہے اور جن سے ایک نئے گہرے، بامعنی رمز، یا حقیقت اساس ادب کا آغاز ہوتا ہے۔

لیکن جب عزیز احمد یہ کہتے ہیں کہ ”قدیم اردو شاعری عام حقیقتوں کو بیان کرتی ہے اور خاص حقیقتوں کی طرف توجہ نہیں کرتی“۔

تو کس قدیم شاعری کی وہ بات کر رہے ہیں، قلی قطب شاہ، ولی دکنی، سراج اورنگ آبادی، یا میر وسودا کی۔ کیا عزیز احمد ہی کی کسوٹی سے دیکھیں تو ان سبھی شاعروں کے پاس روایات ماضی کی بہت زیادہ پابندی ہے۔ کیا ان کی شاعری میں حال اور مستقبل سے بے توجہی ہے، مجموعی طور پر سکوت ہے، جمود سا ہے، یہ شاعری ساکن ہے، حرکی نہیں، کیا یہ شاعری طبیعی زندگی کو زیادہ اہمیت نہیں دیتی۔

ان میں سے کوئی بھی بات مذکورہ تمام قدیم شاعروں میں نہیں ہے اور اگر دیکھا جائے تو میؔر، سوداؔ، سراؔج وولؔی کا ذخیرۂ الفاظ، ہمیں نہ صرف غالب میں بلکہ آگے چل کر اقبال میں بھی دکھائی دیتا ہے۔

یہاں ''ادب برائے ادب'' اور ''ادب برائے زندگی'' کی بات بھی کی جاسکتی ہے، جسے عزیز احمد نے قدیم اور جدید ادب کی بحث ماننے سے انکار کیا ہے اور کہا ہے کہ یہ دونوں نظریئے یورپ کی جدید ادبی تحریکات سے مستعار لئے گئے ہیں۔

کیا ہمارا آج کا تمدن، ہماری آج کی معاشی، سیاسی، سماجی حقیقتوں سے، ہمدردی کرتا ہے۔ اس کا جواب اس وقت بہت مشکل ہے۔ شاید عزیز احمد اس وقت موجود ہوتے، تو ان کے لئے بھی یہ جواب بہت مشکل ہوسکتا تھا۔ کیوں کہ آج کا تمدن ایک بہت ہی مخلوط تہذیب وثقافت کی نشاندہی کرتا ہے، اس کے باوجود، تمام سماجی، سیاسی اور معاشی نظام، ایک ایسے بحران سے دوچار ہے کہ ان کا اپنا مادی وجود، ان کے سیاسی، معاشی اور تہذیبی وجود سے یکسر مختلف ہے، مثلاً گزشتہ صدی کے نصف اول میں ہم کسی بھی قوم کو یا کسی ملک کے باشندے کو، اس کے سیاسی طرز زندگی، ادب وتہذیب کی اقتدار اور زبان سے پہچان لیتے تھے۔ لیکن آج یہ ممکن نہیں ہے۔ ہندوستان ہی کی مگر ہم خیال کریں تو ہمیں، دیہی زندگی کی تہذیب علحدہ ملتی ہے شہری زندگی کی بالکل الگ۔ شہری زندگی میں عام طور پر افراد کا لباس، ان کا رہن سہن، ان کے اطوار، سب بدل گئے ہیں اور ایک مخلوط اور عجیب وغریب طرح کے طرز زندگی کی نشان دہی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

ایسے ہم کس طرح، یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہماری حقیقت نگاری اسلوب اظہار میں رومانیت کے برعکس ہے۔ جیسا کہ عزیز احمد نے تجزیہ کیا ہے۔ کیونکہ رومانیت، اصل زندگی کی ہو۔ یا محض فلسفیانہ ہو اس کے بارے میں آج ہم قدیم اقدار، رشتوں، انسانی جذبات اور محسوسات کی بنیاد پر بات نہیں کرسکتے۔ کیا آج کا کوئی شاعر، اپنی محبوبہ کے تعلق سے یہ کہہ سکتا ہے۔

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لئے

یا کوئی اور شاعر، اس طرح کہہ سکتا ہے کہ

کبھی جو یاد بھی کرتے ہیں مجھ کو ، کہتے ہیں
کہ آج بزم میں کچھ فتنہ و فساد نہیں

یہ سچ ہے کہ جگر مراد آبادی کے دور تک بھی ہمارے شاعروں کی محبوبائیں کوٹھوں کی گانے والیاں ہوا کرتی تھیں۔مگر آج کے دور میں، یہ ساری صورتحال بالکل بدل گئی ہے۔اب کوئی شاعر یہ نہیں کہتا۔

دینا مجھے وہ ساغر مئے یاد ہے نظام
منہ پھیر کر ، اُدھر کو ،ادھر کو بڑھا کے ہاتھ

مگر آج کا شاعر یا تخلیق کار نئے معاشرہ اور اس کے علحدہ علحدہ پہلوؤں کی عکاسی نہیں کرسکتا، برصغیر کے ترقی پذیر ملکوں کا سماج دو واضح طبقوں میں بٹا ہوا ہے۔امیر طبقہ اور غریب طبقہ، امیر طبقہ پھر، متوسط ادنیٰ طبقہ، متوسط متوسط طبقہ اور متوسط غریب طبقوں میں بٹا ہوا ہے۔ان سب کی تہذیبی و اخلاقی اقدار ایک دوسرے سے بہت جداگانہ ہیں۔

اس طرح کے طبقاتی فرق نے، تصوریت کو ایک طرح کی اجنبیت اور بیگانگی میں بدل کر رکھ دیا ہے۔ اس معاشرے میں عام طور پر شاعری، فکشن، پینٹنگ، رقص و موسیقی، جہاں کچھ لوگوں کے لئے اپنے سماجی رتبے کے اظہار کا ذریعہ ہے کہ ان فن کاروں کی قدر افزائی کے ذریعہ اپنی جنسیت کا اظہار کریں یا پھر اس طبقہ میں جو بعض تخلیق کار پیدا ہو جاتے ہیں ان کا فن یا تو عام طور پر تقلیدی ہوتا ہے یا پھر جہاں وہ تخلیقی ہوتو، وہ اس قدر رمز و فلسفہ میں ڈوبا ہوا ہوتا ہے کہ جسے عام طور پر لوگ قبول نہیں کرسکتے۔جب کہ ایسے شاعروں کی شاعری اور فکشن کے تخلیقی جوہر، جب سامنے آتے ہیں تو وہ سب کو چونکا دیتے ہیں۔مثلاً قرۃ العین حیدر کا تخلیقی رویہ۔جب کہ وہ زندگی سے 'جیسی کہ ان کے پورے دور حیات میں رہی ہے، کبھی قریب نہیں رہیں۔بلکہ انہوں نے حقیقی زندگی کو یا تو کتابوں میں دیکھا یا پھر شاعری میں محسوس کیا۔

یہ زندگی بہت ہی متصاد باتوں، اشیاء اور مخلوقات کا مجموعہ ہے، جس میں حقیقت کو ریاضی کے کسی کلیہ کی طرح بیان نہیں کیا جاسکتا۔حقیقت کے کئی پہلو ہوتے ہیں۔کبھی وہ جو ہوتی ہے، ویسی دکھائی نہیں دیتی۔ کبھی وہ جیسی دکھائی دیتی ہے، ویسی ہوتی نہیں ہے۔اس کے علاوہ، حقیقت، ہمارے ذہنی رویوں سے بھی برسرپیکار رہتی ہے۔ہمارے اخلاق و کردار سے بھی اس کا تصادم ہوتا ہے۔کیوں کہ اخلاقی اقدار یوں تو

برسوں، بلکہ صدیوں کے انسانی کشمکش اور تجربوں کا نچوڑ ہوتے ہیں۔ بلکہ حقیقت کا ایک پہلو ان سے بھی ماورا ہوتا ہے، جس کا وجود، تخلیق کائنات و آدم کے وقت سے ہوتا ہے۔ کیوں کہ جب آدم یا انسان کا وجود، ہوا تو یہ ساری کائنات، مخلوقات، نباتات و جمادات کا خارجی طور پر، وجود تھا یعنی وہ ایک حقیقت تھے۔ تو اس طرح، انسان نے حقیقت کو جب پہنچاننا شروع کیا تو اس وقت، کوئی اخلاقی قدر، دنیا میں موجود نہیں تھی۔ یہ سب تو، تدریجی طور پر، انسانی ضرورتوں کی تکمیل کے ساتھ وجود میں آتی گئیں۔ لیکن جیسا کہ عزیز احمد نے لکھا کہ ''ہمارے بعض ترقی پسند ادب اخلاقیات کو اضافی قرار دیتے ہیں۔ میں ان سے یہی کہوں گا کہ وہ اصول، جو اخلاقیات کے جوہر ہیں، دنیا بھر کی ہر قوم، ہر ملت، ہر طرز خیال میں یکساں موجود ہیں۔ جو اچھائیاں اور بُرائیاں ثانوی حیثیت رکھتی ہیں۔ صرف انہیں کی حد تک اختلاف ہے۔ اخلاقیات کی بنیادی اچھائیوں اور بُرائیوں کو اضافی قرار دینا بڑی غلطی ہے۔

عزیز احمد نے ''حقیقت اور تصوریت کی کشمکش کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''حقیقت نگاری اگر محض مصوری ہو کر رہ جائے، جیسا کہ بالعموم اس کا رجحان ہے تو اس کی انسانی قدر و قیمت گر جاتی ہے وہ ایک حد تک بے مطلب سی ہو جاتی ہے۔ لیکن حقیقت نگاری اور تصوریت تو ایک دوسرے کے بالکل متضاد ہیں۔ ان دونوں کو ایک دوسرے کے قریب اگر لایا جا سکے تو اس طرح کی حقیقت نگاری، زندگی کے عظیم الشان منظر کے صرف ایسے پہلوؤں کی نقاشی پر توجہ کرے گی، جو انسان کے ارتقاء اس کی خوشی، اس کی تسکین، اس کے علم اور اس حقیقت نگاری اور جنسی موضوع، عزیز احمد کی نگاہ میں، یہ ہے کہ اگر چہ اعلیٰ ترین ادب کا موضوع بھی کبھی جنس کا کوئی مسئلہ ہو سکتا ہے۔ (جیسے آتھیلوں ہیں) لیکن بالعموم اعلیٰ ترین ادب اور اعلیٰ ترین حقیقت نگاری کے موضوع اکثر مسائل جنس (جن کا اہم ترین مسئلہ افزائش و تعلیم و نسل ہے) سے ماوراء اور بالاتر ہوتے ہیں۔ عزیز احمد کہتے ہیں کہ دنیا بھر کے اعلیٰ ترین شعراء نے جس عشق کو سراہا ہے، اس میں جذبات جنسی، کو صرف ایک مناسب جگہ حاصل رہی ہے۔

عزیز احمد نے ترقی پسند شاعری، کے موضوع پر سب سے زیادہ تفصیل سے لکھا ہے اور انہوں نے حسرت موہانی کا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ عزیز احمد نے کہا ہے کہ ترقی پسند شاعروں میں سب سے اہم اور سب سے زیادہ مقدس نام اقبال کا ہے۔ انہوں نے اقبال کے تصورات، علائم اور فلسفہ کا بڑی گہرائی سے

تجزیہ کیا ہے، جس سے اقبال کی شاعری کے سمجھنے میں بے حد مدد ملتی ہے۔ خاص طور پر اقبال کے تصور ''شاہین'' اور تصور ''مردِ مومن'' پر انہوں نے گہرائی و گیرائی سے بحث کی ہے۔ جو آج کے دور میں جو اکیسویں صدی میں داخل ہو چکا اور سماجی اور معاشی جبر کے تلے، سائنس و ٹیکنالوجی کی طاقت کے تحت دبا ہوا ہے۔ ان علامتوں کو سمجھنے کی بے حد ضرورت ہے۔ کیونکہ اسی جبر اور طاقت کے استحصال کو، صرف ترقی کے ذریعہ ہی ناکام بنایا جاسکتا ہے، کسی طرح کی انفرادی ردعمل کی کوشش، صرف تباہی میں اضافہ کا باعث بن جاتی ہیں۔ عزیز احمد نے ترقی پسند افسانہ و ناول میں، پریم چند، قاضی عبد الغفار، انگارے کے لکھنے والوں میں سے احمد علی، سجاد ظہیر اور اوپندر ناتھ اشک، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، علی عباس حسینی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی کے افسانوں کا ذکر کیا ہے اور ان کا گہرائی سے تجزیہ کیا ہے۔ لیکن وہ سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی کے قائل نہیں دکھائی دیتے اور ان پر عزیز احمد نے کافی تنقید کی۔ ظرافت کا بھی ایک حصہ ہے اور تنقید کا بھی، جس میں انہوں نے اختر حسین رائے پوری، احتشام حسین کا اجمالی طور پر ذکر کیا ہے۔ ''اردو میں ناول کے خدوخال'' پر بھی اجمالی مضمون ہے۔ اس کا گہرائی سے جائزہ لینا ضروری ہے۔

عزیز احمد کے، ترقی پسند ادب، میں دوسرے لکھنے والوں میں علی سردار جعفری اور جمیل جالبی کے مقابلہ میں ایک اہم فرق یہ ہے کہ انہوں نے اسے لکھنے والوں کے تذکرہ کے طور پر نہیں لکھا ہے بلکہ نظریاتی اور فلسفیانہ سطح پر ترقی پسند ادب کی تمام اصناف کا جائزہ لیا ہے اور انگریزی اور فرانسیسی نظریہ سازوں کا حوالہ بھی دیا اور ان سے اختلاف بھی کیا۔

اس جلد کے لئے مضامین کے انتخاب اور ان کی مابعد کمپوزنگ، بغرض تصحیح، مطالعہ سے، کئی اور امور بھی کھل کر میرے سامنے آئے جن میں وجدؔ کے اس شعر کا حوالہ اور اس کی معنویت بھی شامل ہے۔

اس منزل پر شور سے خاموش گزر جا
ہے جن کی یہاں دھوم وہ کم یاد رہیں گے

اس عہد، تیز روی میں، پی آر اور باہمی تحسین و ستائش کو، جامعات کے اردو شعبوں کے، سمینارس اور سمپوزیمس نے مسند دانش پر جس طرح سے قبضہ جمالیا ہے۔ اس پس منظر میں وجد کا مذکورہ شعر صد فیصد، اپنی اہمیت وافادیت کا خصوصی اشارہ بن جاتا ہے اور ہم یہ سمجھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اسطرح جنہوں نے دھوم مچادی یا دھوم کر دی، ان میں سے بہت سے تو کم تو کجا قطعی یاد نہیں رہ سکے ہیں اور باقی جو ہیں۔ ان کی

بھی، دائم وقائم ذات کی دھیرے دھیرے دھجیاں وقفہ وقفہ سے اڑ رہی ہیں۔

عزیز احمد نے تیرھویں صدی کے تناظر میں بیسویں صدی کے وسط کے دو تہذیبوں کے ٹکراؤ کو دیکھا، محسوس کیا اور یوں انہیں شدت کے ساتھ احساس ہوا کہ اس ٹکراؤ میں، جو ہندوستانی تہذیب اس وقت زوال وانحطاط پذیر تھی۔ اس کی جگہ لینے والی جو تہذیب اُبھر رہی تھی۔ وہ محض منافقت ودلالی اور تشہیر کے ہتھکنڈوں کے سوا کچھ بھی نہیں ہے۔ چنانچہ ''ایسی بلندی ایسی پستی''، میں جہاں بلندی کا انحطاط اور زوال سامنے آتا ہے، وہیں پستی کی اشاریت، کسی بھی طور ایسا کوئی علامتی کردار اپنے دامن میں نہیں رکھتی جو بڑی تیزی، جرأت و بے باکی کے ساتھ انحطاط وزوال کے تمام آثار وقرائن کو ملیا میٹ کردے۔

اس حصہ کے مضامین میں عزیز احمد کی شخصیت اور حالات زندگی کا تفصیلی اور گہرائی سے مطالعہ کیا جاسکتا اور یہ سمجھا جاسکتا ہے کہ عزیز احمد کیا تھے اور کیا نہیں تھے، جب کہ کسی بھی دانشوری کی گہرائی سے کئے جانے والے مشاہدہ کے باوجود، ان کی شخصیت کے حقیقی عناصر اور عواقب کھل کر سامنے نہیں آتے۔ بلکہ وہ ایسے دکھائی دینے لگتے ہیں جیسے کہ وہ ہرگز ہرگز نہیں تھے اور ان کی شخصیت کی تہہ در تہہ پرتیں، جوں جوں ایسے گہرے مطالعے سے جب کھلتی جاتی ہیں تو یہی پتہ چلتا ہے کہ عزیز احمد حقیقت میں ایسے تھے، جیسے کہ ان کے بارے میں کسی نے کبھی سوچا ہی نہیں ہوگا۔

بہر حال، ایک بڑا ہی اہم لیکن اتنا ہی مبہم سوال، ان اضافوں کی تہ سے اُبھرا ہے۔ جس پر ایک سمینار کی ضرورت ہے، عزیز احمد کا یہ موقف معرض بحث ہے کہ وقت کبھی نہیں مرتا، انسان کا، قوموں کا اور تہذیبوں کا ماضی زندہ رہتا ہے اور یہ حال کے لمحوں میں زندہ رہتا ہے۔ عزیز احمد کا یہ نظریہ تسلسل وقت کے تصور کو پیش کرتا ہے۔ جو حال کے لمحوں میں باقاعدہ سانس لیتا ہے۔ سمینار میں جب یہ عنوان دیا جائے تو اس تناظر کو، فراموش نہ کیا جائے کہ کیا یہ تسلسل وقت ترقی پسند نظریے کی نفی کرتا ہے یا نہیں۔ کیونکہ کہ جب ماضی نہیں مرتا اور اس کے بطن سے ایک نیا حال جنم لیتا ہے، تو کیا وہ جذباتی اور واقعاتی سطح پر پہلے زمانے سے مختلف نہیں ہوتا، اگر نہیں ہوتا تو اس سے یہی مطلب نکالا جائے گا کہ یہ بدلی ہوئی ہیئت اور ملبوس میں ماضی ہی ہے۔ جدلیاتی ہیئت میں حال نہیں ہے۔ عزیز احمد کے حقیقت کی بدلتی ہوئی صورت اور وقت کے دوامی گردش کی پیش کشی نے دراصل تصورِ ذات وکائنات کی طنابیں کھینچ دی ہیں۔ ان ہی

امور کے پیش نظر میں نے اس پانچویں جلد میں پیش کیا ہے، خود عزیز احمد نے ایسے متعدد سوالات اٹھائے بھی ہیں۔ ان کے جوابات بھی دیئے ہیں اور انہیں ایک تخلیقی گشت کے حوالہ بھی کر دیا ہے۔

اگر پڑھنے والے، ان مضامین کو پڑھتے ہوئے اور ان کے منطقی اور اشاعتی جواز کو، عزیز احمد کے فنی صلاحیتوں کے احتساب میں معاون پایا ہے تو سمجھ لیجئے کہ میں ایک اچھا ادیب ہوں، لیکن آپ کو یہ اگر محسوس ہوا کہ میں ان جمع شدہ مضامین میں سے جہاں، تہاں سے سرقہ کر لیا ہے تو اس نتیجہ پر پہنچنے میں قطعی دیر نہ کیجئے کہ میں ایک عظیم فن کار ہوں، کیوں کہ ٹی ایس ایلیٹ نے کہا تھا، جو سچائی کا مرقع ہے۔

"اچھا ادیب، دوسرے کے خیالات کو اخذ کر لیتا ہے، جب کہ عظیم ادیب، دوسروں کے خیالات اور احساسات کا بے محابا سرقہ کر لیا کرتا ہے"۔

آپ کچھ بھی کہیں میں اپنے آپ کو عظیم سمجھنے کی سمت رواں دواں تو ہو چکا ہوں، تاہم ابھی یہ نہیں جانتا کہ سفر ابھی کتنا باقی ہے اور مجھ میں کتنی حرکت و توانائی ہے۔

چلا جاتا ہوں ہنستا کھیلتا موج حوادث میں
اگر آسانیاں ہوں زندگی دشوار ہو جائے

زیر نظر پانچویں جلد، پہلی چار جلدوں کی طرح ضخیم اور تحقیقی مضامین کا ایک اچھا گلدستہ ہے۔ مذکورہ جلد میں بہت سارے مضامین ایسے ہیں جو عزیز احمد کی شخصیت اور ان کے فن پر بہت ہی محنت اور لگن کے ساتھ لکھے گئے ہیں جن میں ڈاکٹر انور سدید، ڈاکٹر اسلم آزاد، پروفیسر خالد سعید، تسلیم الٰہی زلفی (کینڈا)، رؤف خیر، منیر الزماں خاں، اور میر مجاہد علی کے مضامین پڑھنے کے قابل ہیں اور یہ مضامین عزیز احمد کے فن پر بھرپور روشنی ڈالتے ہیں۔ اس کے علاوہ عزیز احمد کے افسانوں کا ایک ضخیم انتخاب بھی اس جلد میں شامل ہے۔

اس سارے کام کے پیچھے اعظم راہی کا جذبۂ تحقیق اور انتخاب بہت ہی صبر آزما رہا، حیرت ہے کہ باوجود اس کے وہ عارضۂ قلب اور گردے کے مریض ہیں اور بلڈ پریشر سے ہمیشہ پریشان رہتے ہیں، اس کے باوجود انہوں نے عزیز احمد پر پچھلے نو سال سے تحقیق اور انتخاب میں مصروف رہے۔ اس تحقیق اور

انتخاب کے لیے یہ بڑا صبر آزما دور رہا اس دوران اعظم راہی اپنی بیماری میں کئی نشیب وفراز سے گزرے لیکن قطعی ہار نہیں مانی، جو کام اپنے ذمہ لیا اُسے خوش اسلوبی سے پیش کرنے میں کامیاب ہوئے۔ان چھ جلدوں کے ذریعہ اعظم راہی عزیز احمد کے کئی ایسے گوشے جو نظروں سے بالکل اوجھل تھے پیش کیے اس طرح از سر نو عزیز احمد کے کام کا سہرا انہیں کے سر جاتا ہے۔

عزیز احمد ایک عہد ساز شخصیت کے مالک تھے جن کا قلم تاریخ، اسلامیات و اقبالیات کی شناخت پیش کرتا رہا ہے۔ ایسے نابغۂ روزگار کے لیے اعظم راہؔی جیسے فہم وادراک کے مالک وقت کی نبض کے نباض کا کام یقیناً قابل قدر اور قابل فخر ہے۔

سفینہ چاہیئے اس بحر بیکراں کے لیے

حسن فُرّخ

مورخہ: ۲۵ رجون ۲۰۱۲ء

مہر سہارا اپارٹمنٹ، دوسری منزل

ہمایون نگر، حیدرآباد۔۲۸

عزیز احمد کی ناول نگاری۔ ایک جائزہ

ڈاکٹر اسلم آزاد

موضوع و مسائل

عزیز احمد نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز 1931ء میں ایک مزاحیہ فیچر لکھ کر کیا۔ ان دنوں وہ بی اے کے ابتدائی سال میں تھے اسی سال انہوں نے کالج ڈے کے موقع پر اسٹیج کئے جانے کیلئے ایک ڈراما تحریر کیا جس میں اس زمانے کی پارسی تھیٹریکل کمپنیوں اور ہندوستانی فلموں کی بجائے مغربی فلموں کی اداکاری کی نقل کی گئی تھی۔ چونکہ اس ڈرامے کو مروجہ اداکاری سے مختلف انداز میں پیش کیا گیا تھا لہذا بے حد پسند کیا گیا اور مقبول بھی ہوا۔ عزیز احمد لکھتے ہیں کہ

> "معلوم نہیں کونسی اندرونی طاقت تھی جو مجھ سے کہتی تھی تمہارا اصل میدان ڈرامہ نہیں ناول ہے۔ تھرڈ ایئر کے ختم پر جب گرمی کی چھٹیاں آئیں اور چھٹیاں گذارنے عثمان آباد گیا تو وہاں میں نے "ہوس" لکھا جو میرا پہلا ناول ہے"۔

اردو ادب میں فطرت نگاری کا رجحان باضابطہ طور پر عزیز احمد کے یہاں ملتا ہے انہوں نے ایملی ژولا

کی تقلید شعوری طور پر کی اور اپنے ناولوں کی بنیاد سیگمنڈ فرائڈ کے نظریات پر رکھی۔

ادب میں فطرت نگاری (Naturalism) کا امام ایملی ژولا (1827-1902) کو تسلیم کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ Hanpt Farrel, mannoreiser کے نام بھی کئی جہتوں سے اہم ہیں۔ اس رجحان کو ناقدین نے پسند نہیں کیا نتیجتاً یہ رجحان کچھ دنوں بعد تقریباً ختم ہوگیا۔ اس رجحان کی تعریف Dictionary of World Literature میں اس طرح کی گئی ہے۔

" Braoadly Speaking Naturalistic writing(e.g.zola, Hanptmana, Dreiser,Farrel) Presents,Explicity or Implicity,Aview of Experience that might be Charactrized as Pessimisticm"

فطرت نگاری اور اس کے موجود ایملی ژولا کے بارے میں مارٹن ٹرنل Novel in France میں رقمطراز ہے۔

Artistically,Naturalism was never any thing more than a build alley,and for the most part zola's novels belong to the study of political and socialpropaganda rather than to the study of Fiction

"ہوس" عزیز احمد کا سب سے پہلا ناول ہے جو 1932ء میں لکھا گیا۔ اس وقت وہ بی اے کے طالب علم تھے۔ "مرمر اور خون" بھی اسی سال لکھا گیا۔ عزیز احمد ان دونوں ناولوں کے بارے میں خود ہی اعتراف کرتے ہوئے رقمطراز ہیں۔ مجھے ان دونوں ناولوں کو اپنا کہتے ہوئے شرم آتی ہے۔" انسانی فطرت اور نفسیات کے متعلق عزیز احمد کے رجحان طبع کو جاننے اور سمجھنے کیلئے ان دونوں ابتدائی ناولوں کی بڑی اہمیت ہے۔ جنسی جذبہ اور رجحان جوان ناولوں میں غالب ہے وہ ان کے بعد کے ناولوں میں بھی محسوس کیا جاسکتا ہے۔

"ہوس" 1932ء مرمر اور خون' 1932ء "گریز" 1943ء "آگ" 1946' "ایسی بلندی ایسی پستی" 1947ء اور "شبنم" 1949ء میں لکھا گیا۔

"ہوس" عزیز احمد کا پہلا ناول ہے جسے انہوں نے طالب علمی کے زمانے میں لکھا۔ اس وقت عزیز احمد بی اے کے آخری سال میں تھے۔ ظاہر ہے کہ ان دنوں وہ ذہنی اور شعوری طور پر ناپختہ تھے۔ لہذا "ہوس" میں کوئی فکری اور فنی گہرائی نہیں ملتی بلکہ ناپختہ عمر کی جنسی جذباتیت اور ہوسناکیوں کا بیان ملتا ہے۔

اس ناول میں جا بجا نفسیاتی اشارے بھی ملتے ہیں جو واضح طور پر کسی کی تقلید معلوم ہوتے ہیں۔ جذبات نگاری میں سطحیت نمایاں ہے۔ نسیم ''ہوس'' کا مرکزی کردار ہے۔ نسیم ہی نہیں اس کے تمام کرداروں میں واقعیت اور حقیقت پسندی کا فقدان ہے۔ انجام بھی بڑا غیر فطری معلوم ہوتا ہے۔ قدرت کا انتقام عام کہانیوں اور ناولوں کی طرح ہے۔ اس ناول کو مقصدی ناول کہا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اس کے پیچھے پردہ کی مخالفت کا جو جذبہ کارفرما ہے وہ اصلاحی نقطہ نظر سے اہم کہا جاسکتا ہے۔ آزادی سے قبل برصغیر کے مسلمانوں میں قدامت پرستی اور رجعت پسندی کے باعث پردہ کا رواج اتنا سخت تھا کہ اس کے نتائج بعض لحاظ سے بہت ہولناک برآمد ہوئے۔ عزیز احمد ''ہوس'' کی ہیروئن زلیخا کی تباہی کے اسباب بیان کرتے ہوئے رقمطراز ہیں۔

> ''وہ عام پردہ نشیں لڑکیوں کی طرح سے مرد سے ناواقف تھی، مرد اس کیلئے، ہوس کی تمناؤں کیلئے، اس کی چھپی ہوئی آرزوں کیلئے ایک معمہ تھا۔ اگر پردہ نہ ہوتا تو یہ خطرناک اجنبیت اور تباہ کن ترغیب نہ ہوتی۔ پردہ نے خود اس تباہی کا سامان کردیا جس سے بچانے کیلئے پردہ کا اہتمام کیا گیا تھا''۔

''ہوس'' کا ہیرو نسیم پردے کے مضرت رساں پہلوؤں پر غور کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ

> ''پردے نے دوسرے تمام مسلمان گھروں کے دروازے بند کردیئے تھے۔ پردے نے مسلمان لڑکیوں کو قید کی وجہ سے بہت زیادہ حساس بنادیا تھا۔ پردے نے مسلمان لڑکوں کو نسوانی صحبت سے محروم کر کے ان کے اخلاق کی شائستگی کو پامال کردیا تھا''۔

جذباتی ناکامی، ہیجان اور گھٹن نے نہ معلوم کتنے گھروں کو تباہ کیا۔ ذہنی اور روحانی اذیتیں پہنچائیں اور چپکے سے زہر کھا کر سو جانے پر بھی مجبور کردیا۔ اس تناظر میں اس ناول کا مطالعہ کیا جائے تو عزیز احمد کی یہ اصلاحی کوشش قابل قدر ہے۔

''ہوس'' کو بابائے اردو مولوی عبدالحق نے پسند ہی نہیں کیا بلکہ اپنے شاگرد کی ہمت افزائی کیلئے اس کا دیباچہ بھی لکھا۔ نتیجتاً اس کے چند ماہ بعد ہی عزیز احمد کو ''مرمر اور خون'' لکھنے کی تحریک ہوئی۔ لیکن اس کتاب کی پذیرائی نہیں ہوئی۔ قرۃ العین حیدر کے علاوہ بیشتر ناقدین نے اس ناول کو ناپسند کیا۔ عزیز احمد کو بھی اس کا اعتراف ہے کہ ''مرمر اور خون'' کا زندگی کی سچائیوں سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ جب کہ ان کا دعویٰ ہے کہ

ان کے افسانوں اور ناولوں کے کردار حقیقی ہیں اور زندگی کی حقیقتوں کے مظہر' عزیز احمد لکھتے ہیں"۔

"اس ناول یعنی" مرمر اور خون" کا زندگی سے قطعاً کوئی تعلق نہیں۔ یہ آرٹ اور خصوصاً نشاۃ ثانیہ کی بت تراشی پر بہت سی کتابوں اور ہیولاک کی نفسیات جنسی کا وبال ہے جس نے ایک قطعاً فرضی' ناممکن سے افسانے کی شکل اختیار کیا ہے لیکن" مرمر اور خون" کے تمام کردار بدقسمتی سے محض احتیاطاً یا رسمی طور پر نہیں بلکہ واقعی طور پر فرضی اور پروردہ تخیل ہیں"۔

یہ صحیح ہے کہ عزیز احمد "ہوس" اور مرمر اور خون" کی اشاعت کے خلاف تھے۔ تاہم ناشر نے ان دونوں ناولوں کو شائع کر دیا۔ ان کو اس بات کا احساس تھا کہ یہ دونوں ناول فنی طور پر اس قابل نہیں کہ انہیں منظر عام پر لایا جائے" مرمر اور خون" کی خامیوں کے پیش نظر ان کو یہ لکھنا پڑا۔

"ہوس" کی ہمت افزائی ہوئی تو لکھنے کا چسکا پڑ گیا۔ اور چند ہی ماہ کے عرصے میں میں نے" مرمر اور خون" لکھی جسے میں اپنا بدترین ناول سمجھتا ہوں"

" گریز" کے ابتدائی تین ابواب 1938ء میں لکھے گئے۔ ایک آدھ سال بعد کچھ اور ابواب لکھے گئے۔ لیکن 1943ء میں عزیز احمد نے اس ناول کو کشمیر کے سفر میں مکمل کر لیا۔

عزیز احمد اس ناول کو اپنا سب سے اہم اور کامیاب ناول قرار دیتے ہیں۔

"پہلا ناول ہے جس کو اپنا کہتے ہوئے مجھے شرم نہیں آتی ہے۔ کئی لحاظ سے اس کو اپنا سب سے کامیاب ناول سمجھتا ہوں۔ اس پر عام اعتراض جو کیا جاتا ہے یعنی عریانی کا وہ خالص مشرقی ہے"۔

لیکن ہمیں اس وقت کے عالمی موضوعات' مسائل اور رجحانات کو بھی مد نظر رکھ کر" گریز" کا جائزہ لینا ہوگا۔ یہ تسلیم بھی کر لیا جائے کہ" گریز" میں عریانیت ہے تو کیا عریانیت کے علاوہ اس ناول میں کوئی خوبی اور حسن نہیں؟ نتیجتاً عزیز احمد کو یہ لکھنا پڑا۔

"مجھے حیرت ہے کہ پڑھنے والوں کی نظر صرف عریانی پر کیوں پڑتی ہے اور یورپ کے جدید ادب کا کون سا بڑا ناول ہے جس میں عریانی نہیں"

" گریز" 1926ء سے 1942ء تک کے زمانے پر محیط ہے۔ اس کا ہیرو زندگی اور اس کی تلخ سچائیوں' عشق اور اس کی تلخ حقیقتوں سے گریز کرتا ہے۔ دراصل" گریز" زندگی ہی سے گریز ہے۔ لہذا

نعیم سوچتا ہے۔

''اس طرح کب تک گریز کرتا رہوں گا۔ کبتک یہ ذہنی اور جذباتی انتشار......
باقی رہے گا کب تک میں زندگی سے گریز کرتا رہوں گا۔ کب تک میں زندگی سے بچ
بچ کے خوابوں کی دنیا میں عاشقی میں پناہ لیتا رہوں گا''

چونکہ 'گریز' 1936ء سے 1942ء تک کے زمانی واقعات کا احاطہ کرتا ہے۔ لہذا اس ناول میں نہ صرف قومی بلکہ بین الاقوامی حالات اور مسائل بھی پیش ہوئے ہیں۔ مہاتما گاندھی نے 1920ء میں ترک موالات کی تحریک شروع کی تھی' یہ 1940ء میں'' ہندوستان چھوڑو تحریک'' کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ پہلی جنگ (18-1914)ء اور انقلاب روس (1917ء) کے اثرات اور ردعمل میں بین الاقوامی حالات بے حد کشیدہ اور پیچیدہ تر ہو گئے جس کے نتیجے میں دوسری جنگ عظیم (1939ء) چھڑ گئی۔ یوں تو 1945ء میں اس جنگ کا اختتام ہو گیا لیکن تباہی و بربادی کی ایسی مثالیں تاریخ کے اوراق میں بہت کم ملیں گی۔ یہ جنگ صرف جرمنی اور جاپان اور برطانیہ تک محدود نہیں رہی بلکہ اس کے اثرات' نتائج اور ردعمل سے روئے زمین کا کوئی بھی ملک یا خطہ شاید ہی محفوظ رہا ہو' گریز'' میں متعدد مقامات پر ایسے مواقع آئے ہیں جن سے اس عہد کے بین الاقوامی حالات' علمی مسائل اور عوامی زندگی کی المناکیوں پر روشنی پڑتی ہے۔ ہندوستان کے داخلی حالات اور مسائل کم پرشورش اور پیچیدہ نہیں تھے اور تحریک آزادی کی جدوجہد بڑی تیزی سے نشیب وفراز کی منزلوں سے گذر رہی تھی' ہندوستان کے سلسلے میں دانستہ طور پر بے بنیاد اور گمراہ کن خبریں اور تبصرے شائع کر کے بیرونی ممالک میں ایسی فضاء تیار کی جارہی تھی جس سے دوسرے ملکوں میں مقیم ہندوستانی طلباء اور نوجوانوں کی حوصلہ شکنی اور پسپائی مقصود تھی۔

''نعیم نے'' ٹائمز'' کے ایک گوشے میں ہندوستان کے متعلق ایک چھوٹی سی خبر پڑھی
پھر سوچنے لگا کہ برطانوی پبلک ہندوستانی معاملات کے متعلق کس قدر تاریکی میں
رکھی جاتی ہے۔ یکایک ہندوستان کے متعلق خبریں پڑھنے کو اس کا جی چاہنے لگا
اور پھر خیال آیا کہ ہندوستان میں ایسے ہندوستان کی سیاست اور ہندوستانی خبریں
پڑھنے سے کیسی الجھن معلوم ہوتی تھی۔ جہاں صبح کی امید ہی نہ ہو وہاں رات
کو بار بار گھڑی دیکھنے سے کیا حاصل''۔ (گریز۔ص۔۱۰۵)

تحریک آزادی کی جدوجہد تو جاری تھی لیکن صبح آزادی کی بشارت یقین کے ساتھ دینے والا کوئی نہیں

تھا۔ انقلاب روس کے بعد اشترا کی ہمدردی کا رجحان عام ہو گیا تھا۔

ہندوستان میں بھی محنت کشوں کی تحریک پر زور انداز میں شروع ہو چکی تھی' بین الاقوامی سطح پر بھی اشتراکیت کلیسائی مذہبیت سے برسر پیکار تھی۔ اس عہد کے سیاسی اور سماجی حالات کا اندازہ مندرجہ ذیل اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے۔

> ''یہی زمانہ ہسپانوی خانہ جنگی کی ابتداء کا تھا۔ ہسپانوی سوشلسٹ ابھی کلیساؤں پر ہتھوڑے اور درانتی کی شکلیں ہی اتار رہے تھے کہ فاسسٹوں نے ہاتھ مارا۔ ہٹلر اور لیوڈن ڈروف نے سالہا سال پہلے اس قسم کی کوشش کی تھی اور ہار گئے تھے۔ یہاں تک کہ 1932ء اور 1933ء میں خود ڈائمار جمہوریت کے نظام نے جس کی چولی ڈھیلی ہو چکی تھی' ہٹلر کو مسند حکومت پر لا بیٹھایا مگر ہسپانیہ میں ایسے کسی ارتقاء کی امید نہ تھی ملک کا رجحان دن بہ دن اشتمالیت کی طرف بڑھتا ہی جا رہا تھا۔'' (گریز۔ ص۔۱۲۷)

1936ء سے 1942ء تک کے وقفے میں پیش آنے والے ان اہم واقعات' حالات اور مسائل کو'' گریز'' کا موضوع بنایا گیا ہے جن سے پوری دنیا اس وقت دوچار تھی لیکن اس مختصر وقفے میں واقعات و حالات میں بڑی تیز رفتاری سے تبدیلیاں آئیں۔

عقائد: روایات اور رسوم کا فرسودہ طلسم ٹوٹ رہا تھا۔ نئی تہذیبی اور معاشرتی قدریں تشکیل پا رہی تھیں۔ ان ہیجان خیز اور انتشار انگیز حالات میں ''گریز'' کے نعیم کو سکون و طمانیت کہاں نصیب ہو سکتی تھی۔ اعلیٰ عہدے پر فائز ہونے کے باوجود نعیم شدید ذہنی انتشار' روحانی کرب اور جذباتی ہیجان اور شخصی بکھراؤ کا شکار ہے جو در اصل اس عہد کے حالات' مسائل اور مزاج کی نشاندہی کرتا ہے۔

> ''یہ بے مصرف زندگی' یہ آرام کی' دوروں کی اور شکار کی زندگی' کرسمس میں کلکتہ کا سفر اور چورنگی کے ہوٹلوں میں ناچ' گرمیوں میں داجلنگ' یہ زندگی جس میں پورے ضلع کی رعایا اس کے نام سے کانپ جاتی تھی۔ ہزاروں کا سلام سینکڑوں کو سلام' خوشامد پسند' خوشامد کرنے والی زندگی جو آہستہ آہستہ عمر کا ایک ایک سال کاٹتی جاتی ہے' ہر سال پہاڑ پر بھیجتی ہے' انگریزوں سے دوستیاں کراتی ہے۔ اور اس وقت اس زندگی میں مقام کی تبدیلی ہوتی ہے۔ وقت گذر جاتا ہے لیکن زمان و مکان دونوں

انسانیت کی گرفت سے باہر رہتے ہیں یہ عزت کی زندگی' یہ ناکامی کی زندگی یونہی
گذر جاتی ہے" (گریز۔ص۔۳۱۷)

معاشری اور داخلی زندگی کی عکاسی کیلئے عزیز احمد نے اس عہد کے واقعات و مسائل اور تہذیبی ومعاشرتی تبدیلیوں کو نظرانداز نہیں بلکہ ان کو اپنے ناول کی بنیاد بنایا ہے۔ کیونکہ ان کی وجہ سے ہی معاشرتی نظام کو پرانی قدریں مٹ رہی تھیں اوران کی جگہ نئی قدروں کے انجذاب اور پھیلاؤ کا باضابطہ عمل شروع ہوگیا تھا۔ نتیجتاً سیاسی' مادی اور تکنیکی تجربات نے مروجہ نظریات' تصورات اور روایات پر ضرب کاری لگائی' تشکیک اور بے یقینی کی اس فضاء میں اس کا لازمی ردعمل منظر پر آچکا تھا۔

اس ناول کا مرکزی کردار نعیم اپنے عہد کے اہم رجحانات اور میلانات کا نمائندہ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ عزیز احمد نے جس دور میں آنکھیں کھولیں مذہبی' اخلاقی اور تہذیبی قدریں بتدریج فنا ہوتی جارہی تھیں ۔نت نئی تبدیلیوں' تحریکوں اور رجحانوں نے انسانی ذہن ودماغ کو حقیقت پسندی سے قریب کردیا تھا ۔سائنس اور جدید نفسیاتی علوم نے جنس کی اہمیت اور ماہیت کی وضاحت کردی تھی جنسی نظریات اور کیفیات کا اظہار عالمی ادب میں معیوب نہیں تھا۔ بلکہ اس سے دلچسپی اتنی بڑھی کہ اس کے مختلف پہلوؤں پر تحقیق اور تجربے کئے جانے لگے۔

زندگی کی سچائیوں کو حقیقت پسندانہ طور پر پیش کیا جانا اس دور کے ناول نگاروں کی اہم ترین خصوصیت ہے۔ یہ نہیں کہ زندگی کی ٹھوس حقیقتوں اور صداقتوں سے اغماض کیا جائے۔ لہٰذا جی۔ بی۔ فریزر لکھتا ہے کہ

"حقیقت نگار ادیب سچائی کا مشاہدہ حقائق میں کرتا ہے وہ خارجی حقائق کو بھی پیش
کرتا ہے۔ داخلی حقائق کو بھی وہ عینی یا شعوری ادیب کی طرح زندگی کو خواہ مخواہ
خوشگوار بنا کر پیش نہیں کرتا ہے۔"

ظاہر ہے کہ جدید علوم وفنون' رجحانات ومیلانات اور افکار ونظریات نے ہندوستان کے لوگوں کو بھی شعوری یا غیر شعوری طور پر متاثر کیا ہے۔ سیاسی' تاریخی اور تہذیبی عوامل اور عواقب کے نتیجے میں اور ردعمل میں مشرقی روایات سے انحراف وبغاوت جدید اور ذہین انسانوں کا مقدر بن گیا۔ سائنس اور ٹکنالوجی کی ترقی نے قطعیت اور آگہی میں اضافہ کردیا۔ نعیم کے کردار کی قطعیت اور آگہی بلا وجہ نہیں ہے۔ "گریز" میں عزیز احمد نے واحد متکلم کا طریقہ اپنا کر نعیم کی خود اعتمادی' یقین اور اس کے نقطہ نظر کو زیادہ موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ جگہ جگہ ڈرامائیت کا بھی احساس ہوتا ہے۔ نعیم جن داخلی' کیفیات' ذہنی انتشار اور نفسیاتی

الجھنوں کے علاوہ جن خارجی حالات اور عوامل سے گذرتا ہے ان کی آئینہ سامانی بڑے ہی فنکارانہ طور پر کی گئی ہے۔

یہ حقیقت ہے کہ عزیز احمد نے ناول کے موضوعات کے انتخاب اور واقعات کی پیشکش میں جس بے باک فنی شعور کا مظاہرہ کیا ہے اور ناول کی تکنیک کے سلسلے میں جیسے تجربات کئے ان سے اردو ناول نگاری واقف نہ تھی۔ انہوں نے شہری زندگی کی الجھنوں، جذباتی پیچیدگیوں، ذہنی کرب، مغربی اور مشرقی اقدار کے تصادم، ہندوستانی تہذیب کی شکست وریخت، اعلیٰ اور متوسط طبقے کی نفسیاتی کشمکش کو بڑی فنی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ جنسی اظہارات اور بیانات کے سلسلے میں ناول کے کچھ معتبر اور مقتدر ناقدین کا خیال ہے کہ ''گریز'' میں عزیز احمد نے جنسی مسائل اور واقعات کو لذت آمیز بنا کر پیش کیا ہے اس لئے اس کا نفسیاتی اور فنی پہلو دب کر رہ گیا ہے۔ پروفیسر وقار عظیم کا خیال ہے کہ:

> ''ناول کے سیاسی اور معاشی پس منظر جنسی حقائق کا غلبہ ہے۔ جنہیں مصنف نے مزے لے کر بیان کیا ہے اور اپنے قاری کو اس مزے میں پوری طرح شریک ہونے کی دعوت دی ہے''۔ ''گریز'' کا فنی جائزہ لیتے ہوئے ڈاکٹر احسن فاروقی رقمطراز ہیں ''غور سے دیکھئے تو ڈی، ایچ لارنس نے عریاں نگاری کو اس کے منفی اثر کی بناء پر جائز رکھا تھا اور اس طرح اس پر عمل کیا تھا کہ اس تمام ماحول سے نفرت پیدا ہو جس کی جکڑ بندیوں نے انسان کے لاشعور کو گندہ کر رکھا ہے۔ عصمت باوجود کم علمی کے اس راز کو سمجھ گئیں اور ان کی عریاں نگاری ضرور اخلاقی اثر رکھتی ہے۔ مگر عزیز احمد تو اس پر مچل گئے اور باوجود تمام علمیت اور قابلیت یہ نہ سمجھے کہ یہ عریاں نگاری کیا تھی۔ ''گریز'' کا ذہنی اور فکری پہلو بہت پست ہے''۔ (داستان سے افسانے تک۔ ص۔ ۸۵)

عزیز احمد پر عریاں نگاری اور فحش بیانی کا الزام لگایا گیا ہے۔ انہوں نے جہاں بھی جنسی مسائل اور جنسی پہلوؤں پر بے باکی سے روشنی ڈالی ہے قارئین اس کے تلذذ میں خود کو شریک محسوس کرتے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ماحول اور واقعہ کے پیش نظر کہیں کہیں فحش اور عریاں الفاظ کا استعمال بھی ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اس کے بغیر وہ کیفیت مکمل طور پر ابھر کر سامنے نہیں آسکتی جو ناول نگار کے ذہن میں ہے۔ کشن پلی میں مکانات کی تعمیر کے سلسلے میں محنت کشوں کی زندگی کی ایک جھلک ملاحظہ ہو جس میں بظاہر فحش

الفاظ ملتے ہیں لیکن یہ الفاظ جنسی تلذذ اور انبساط حاصل کرنے کیلئے قطعی نہیں استعمال کیے گئے ہیں۔

ہزاروں وڈرا اپنی لکڑی کے پہیوں والی گاڑیوں میں پتھر بھرے لا رہے ہیں
۔وڈرنیاں جو چولیاں نہیں پہنتیں ان کی سخت چھاتیاں پتھروں کے لمس سے اور
سخت ہو چکی ہیں ۔اور وہ مٹی کی ٹوکریاں بھر بھر کر مزدوروں کو دے رہی ہیں اور
مکانات بن رہے ہیں۔" (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۱۰)

جنس اور محبت کی باہمی وابستگی ایک مسلمہ حقیقت ہے اور جنسی اتصال محبت کی معراج ۔اس سے تعلقات میں استواری اور پختگی آتی ہے۔ڈی ایچ' لارنس جنس کی اہمیت اور ماہیت کو تسلیم کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ

''جنسی جذبات میں کوئی برائی نہیں ہے۔اگر وہ کھلے اور راست طریقے سے پیش
کئے جائیں۔صحیح قسم کی جنسی بیداری روزمرہ کی زندگی کے لئے ضروری ہے''۔

عزیز احمد نے سیگمنڈ فرائڈ کے نظریات جنسی اور نفسیاتی نقطہ نظر کی روشنی میں اپنے ناولوں کی معنوی اور ذہنی فضائل کی تشکیل کی ہے۔ یہ موضوع اس وقت بالکل نیا تھا۔اس لئے فطری طور پر ان کے ناولوں نے ہنگامے برپا کئے۔ترقی پسند تحریک کے نتیجے میں نت نئے تجربات کئے جا رہے تھے اور روایتی قدروں سے ہٹ کر چلنے اور نئی راہ نکالنے کی کوششیں جاری تھیں۔لیکن جنسی میلانات و مطالبات کے ساتھ ساتھ عزیز احمد نے معاشرتی مسائل و حالات کو بھی نظر انداز نہیں کیا اور زندگی کے رنگا رنگ اور متنوع پہلوؤں کی ترجمانی بھی کی۔''گریز'' کے علاوہ ''مرمر اور خون''''آگ'' اور ''ہوس'' میں بھی جنسی مسائل اور پہلوؤں پر بے باکی سے روشنی ڈالی گئی ہے۔''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں بے باکی اور جنسی اظہار کی شدت ''گریز'' اور دیگر ناولوں کے مقابلے میں نسبتاً کم ہے۔''ہوس''''مرمر اور خون'' میں فکری گہرائی اور تہہ داری نہیں ملتی۔''آگ'' اور ''شبنم'' ان کے برعکس زیادہ جاندار ناول ہیں۔ان دونوں ناولوں میں بھی حقیقت نگاری اور بے باکی کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔

''ایک گلاس اس نے برتھا کو دیا۔ برتھا کو اپنی گود میں کھینچ کر بٹھایا۔ برتھا کے
پستان بڑے بڑے تھے اور نرم تھے۔ برتھا نیم دراز حالت میں اس کی گود میں بیٹھی
ہوئی تھی اور اس کا سنہرے بالوں سے بھرا بھرا جسم نعیم کے شانے کا سہارا لئے ہوئے
بڑا خوبصورت معلوم ہوتا تھا۔نعیم نے اس کا بوسہ لینا چاہا تو اس نے اپنے لب

اوپر اٹھا دیئے۔نعیم نے اسی حالت میں اسے اور اچھی طرح اپنی آغوش کی گرفت
میں لے کر اس کے سینے پر پنجہ گار کے اس کا بوسہ لیا۔نعیم کے دانت اس کے دانت
سے ٹکرائے اور وہ نعیم کے دانت کو چوسنے لگی۔" (گریز)

"میجر صاحب! لڑکی چھوکری وغیرہ کا ہم کو بہت شوق ہے یہ تو ہمارا ہابی ہے اور سفید
عورت۔اوف فوہ! مار ڈالا ظالم نے سفید عورت پر تو ہم مرتا ہے" (آگ)

"زون تو مونہہ کیا دھو رہی ہے۔اپنے جسم کا کوئی اور حصہ دھولو۔" (آگ)

"مرمر اور خون" کے رفعت اور غدرا کی نسبت طے ہو چکی ہے۔اسی درمیان رفعت کو سنگھائی کے سفر کا حکم ملا تو وہ عذرا سے اس کے گھر ملاقات کرنے جاتا ہے۔اور دور تک چاندنی کا دریا موجزن ہے اور پھر

"رفعت نے اسے اپنی گود میں کھینچ لیا۔وہ اس نیم مدہوشی میں لرز رہی تھی اور اس
حدت کو محسوس کر کے جل رہی تھی جو رفعت کے جسم میں جاری تھا۔رفعت اس
کے ڈریسنگ گون کو بالکل اتار چکا تھا۔صرف ریشم کی ہلکی تہہ میں اس کا پورا جسم
ملفوف تھا...... جذبات کا تلاطم انتہا کو پہنچ گیا۔رفعت نے عذرا کے جسم سے ریشمی
حجاب بالکل دور کر دیا۔اب وہ اس کی گود میں چاند کی شفاف روشنی میں بالکل
عریاں تھی اور اس کے لب کانپ رہے تھے اس کے جسم کا ریشہ ریشہ کانپ رہا تھا۔
رفعت اسے گود میں لئے ہوئے کھڑا ہو گیا پھر اس کو زمین پر اتار کے بیچ پر اس
کا ڈریسنگ گون بچھا دیا۔اس ڈریسنگ گون پر عذرا کو پھر لٹا دیا......" (مرمر اور خون)

چونکہ عہد جدید میں محبت کے فرسودہ اور روایتی نظریے اور اقتدار میں تبدیلی آگئی لہذا عزیز احمد نے "گریز میں محبت کے مختلف نظریوں، جہتوں اور نوعیتوں کو پیش کیا ہے۔نعیم کی بلقیس، ایلس، میری پادل اور برتھا سے جذباتی وابستگی کی نوعیت مختلف ہے۔اس نے جنسی، افلاطونی اور دوستانہ نوعیت کی محبتیں کیں۔ابتداء میں صرف ایلس سے اس کی قربت سچی محبت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

"اس کا دل نرم ہونے لگا۔یہ ایسی نرمی تھی جو اس نے اب تک کسی عورت کیلئے محسوس
نہیں کی تھی۔وہ ایلس کے لئے محسوس کرنے لگا۔اسے بات بات کا خیال رہنے لگا
اگر رات زیادہ آگئی ہے اور دونوں کھلی سڑکوں پر ہیں تو اس کا خیال ہوتا کہ کہیں
ایلس کو سردی نہ لگ جائے جس دن اس کی طبیعت کسل مند ہوتی نعیم اس سے زیادہ

پست ہو جاتا"۔ (گریز۔ص۲۲)

پہلی جنگ عظیم کے بعد کی نسل کتنی حساس ہوگئی اس کے ذہنی انتشار روحانی کرب، خوف مرگ، جذباتی نا آسودگی، جنسی ہیجان اور نفسی کیفیت کی عکاسی عزیز احمد نے اپنے ناولوں میں اتنی فنکاری سے کی ہے کہ اس عہد کی روشن تصویریں نگاہوں کے سامنے آجاتی ہیں۔ مذہب، اخلاق، تہذیب، نظریہ اور اعتقاد کی ساری قدریں ٹوٹ پھوٹ گئیں اور لوگوں کا اعتماد وایمان متزلزل ہوگیا۔ لہذا اور جینا اولف کو بھی اس شکست وریخت کا اعتراف کرنا پڑا۔

"چونکہ سائنس نے تمام اعتقادات ختم کر دیئے ہیں اس لئے آج کے ادیب کو یہی شک اور کشمکش کی فضاء تخلیق کرنی ہوتی ہے"۔ (گریز۔۲۲۔ص)

جنگ کے بعد کی غیر یقینی صورتحال، نظریاتی بے سمتی، ذہنی ہیجان اور اضطراری کیفیت ملاحظہ ہو۔

"دنیا بھر کی حالت ذلیل...... اس دنیا کا رہنے والا کون انسان کہہ سکتا ہے کل کیا ہوگا" (گریز۔ص۔۲۹۷)

"ذاتی طور پر تو میں یورپ اور تمدن اور اشتمالیت سب سے بے زار ہوگئی ہوں......" (گریز۔ص۔۳۰۱)

عہد جدید کی زندگی جس نا آسودگی، غیر محفوظیت اور انتشار سے دوچار ہے اس کا اظہار نعیم کے کردار سے ہو جاتا ہے۔ حالات سے فرار کی شعوری کوشش کا احساس نعیم کو بھی ہے۔

"کب تک میں زندگی سے بچ بچ کے خوابوں کی دنیا میں عاشقی میں پناہ لیتا رہوں گا اور عاشقی میں خالص عاشقی جس میں کوئی ذہنی اطمینان نہیں ہے"۔ (گریز۔ص۔۱۹۸)

عزیز احمد چونکہ جنسی اور ذہنی طور پر مریض نہیں ہیں اس لئے ان کے یہاں عریانی تو ہے لیکن فحش نگاری نہیں، ان پر فحش بیانی کا الزام لگا کر ان کے ناولوں کی اہمیت سے انکار کرنا اپنی تنگ نظری اور رجعت پسندی کا ثبوت پیش کرنا ہے۔ اس لئے کہ داخلی جذبات واحساسات اور اندرونی کیفیات وواردات کو فنکارانہ انداز میں پیش کرنا سب کے بس کی بات بھی نہیں ہے اس امر کا اعتراف مڈلٹن مرے نے بھی کیا ہے۔

"جذبات واحساسات کو بیان کرنا مشکل ترین کام ہے۔(The Problem

(of style.page-30

جنسی بے راہ رویوں کے ردعمل ہونے والی ذہنی الجھنوں اور معاشرتی پیچیدگیوں کی عزیز احمد نے اپنے ناولوں میں بڑی خوبصورت اور فنکارانہ عکاسی کی ہے۔انہوں نے جنسی مسائل پر بے باکی سے نہ صرف روشنی ڈالی ہے بلکہ ان حقائق کو بڑی ہی چابکدستی سے بیان ہے جن کے باعث معاشرے کی برائیوں اور بدعنوانیوں کی نقاب کشائی ہوتی ہے۔عزیز احمد نے جنسی کج روی' گھٹن اور اسباب کا نفسیاتی تجربہ بھی کیا ہے اور بے لاگ تنقید بھی۔ان کے یہاں جنس کا ایک صحت مند نظریہ ہے اور متوازن معیار' یہ الزام کہ عزیز احمد بغیر عریاں نگاری کے ایک قدم بھی نہیں بڑھاتے ہیں اس سے اتفاق نہیں کرتا' ناول کے موضوعات' مسائل' کردار اور واقعات کے پیش نظر عریاں نگاری ناگزیر ہوجاتی ہے۔یہ صحیح ہے کہ جنسی ہیجان اور شدت کا احساس قاری کو اکثر مواقع پر ہوتا ہے لیکن وہ تلذذ کا شکار نہیں ہوتا۔

''ہلکے سفید کپڑوں کے نیچے اس کی چھاتیاں تھرک رہی تھیں اور اس کی جسم کی اچھل کود سے اس کے بال ہوا میں بلند ہوتے اور پھر سر اور شانوں پر گر جاتے تھے''

(گریز۔۹۳)

سجاد ظہیر نے ''لندن کی ایک رات'' کو لندن کے پس منظر میں لکھا۔اس سے قبل غالبًا اردو کا کوئی ناول غیر ممالک یا ہندوستان کے شہروں کے پس منظر میں نہیں لکھا گیا جس کا ماحول غیر ملکی سیاحوں کے باعث تقریبًا اسی قسم کا ہو''ایسی بلندی ایسی پستی''''گریز''اور''آگ''میں اسی معاشرے اور ماحول کو پیش کیا گیا ہے۔ظاہر ہے کہ ان ناولوں کے کردار اور موضوعات میں بھی تنوع اور انفرادیت ہے جسے بہر جہت جدت پسندی پر محمول کیا جاسکتا ہے۔اسی طرح تکنیک کے اعتبار سے عزیز احمد نے اجتہاد کیا ہے۔لیکن ان ناولوں میں فکری بلندی اور فلسفیانہ گہرائی کی کمی ہے۔دراصل ان ناولوں کے موضوعات بھی ایسے نہیں جہاں ناول نگار شعوری طور پر اس جانب توجہ دیتا اور شاید اس طرح بات بھی نہیں بنتی لیکن اکثر مواقع پر انہوں نے بعض بہت اہم اور فکر انگیز نکات بیان کئے ہیں۔''آگ''کے ابتدائی صفحات میں عزیز احمد نے جن سیاسی' سماجی' معاشرتی اور تاریخی واقعات' مسائل اور حقائق پر روشنی ڈالی ہے وہ ان کی فکری بصیرت اور گہرائی کی غماز ہے۔''گریز''کے نعیم کے نظریہ محبت سے آپ اتفاق کریں یا نہیں لیکن اس کی باتوں اور نظریے کی اہمیت سے آپ انکار نہیں کر سکتے۔کیونکہ اس کا نظریہ محبت بالکل جداگانہ اور منفرد ہے۔

جنسی ناول نگار جنسی مسائل، مطالبات اور رویئے کو تقریباً بے کم وکاست پیش کر دیتا ہے۔ میں اس سے اتفاق کرتا ہوں کہ وہ معاشرے میں سرایت جنسی بیماریوں کی نقاب کشائی اس لئے نہیں کرتا کہ قاری اس کے تلذذ میں خود کو ملوث کرے۔ میں اس سے بھی اتفاق نہیں کرتا کہ ناول نگار کو مصلح اور مبلغ ہوتا ہے۔ اپنے کردار، واقعات، ماجرا، خیالات، نظریات اور احساسات کی وہ اس طرح عکاسی کرتا ہے کہ قاری پر منحصر ہے کہ وہ اس سے کیا تاثر قبول کرتا ہے۔ ناول نگار کا قطعی یہ مقصد نہیں ہوتا کہ وہ حقائق کے پردے میں فحش نگاری کرے اور قاری اس کے تلذذ میں مبتلا رہے۔ جنس ایک ٹھوس حقیقت ہے اور زندگی کا ایک جز و لانیفک، پھر یہ سوال ہی کہاں اٹھتا ہے کہ جنسی مسائل اور واقعات کو آزادی سے پیش نہیں کیا جائے۔ کیا جنسی کی حقیقت اور ماہیت سے انکار کیا جا سکتا ہے؟ جب یہ ہماری زندگی اور وجود کا ایک حصہ ہے تو پھر اس سے اغماض کیوں؟ کچھ لوگوں کا خیال ہیکہ جنس کو پردے میں بیان کیا جانا چاہئے۔ پتا نہیں پردے سے ان کی مراد کیا ہے جب نقاب کشائی ہوگی تو پھر پردے کا سوال ہی کہاں رہ جاتا ہے۔ آج بھی جنس کو کچھ لوگ پتا نہیں کیا سمجھتے ہیں۔ بند کمرے میں وہ خود ا نہی جنسی حرکتوں کے مرتکب ہوتے ہیں کہ اگر کوئی وحشی جانور دیکھ لے تو شرما جائے۔ اپنی نگاہوں سے عام شاہراہوں، بازاروں اور ہوٹلوں میں چپکے چپکے پتہ نہیں کیا کیا منازل طے کر جاتے ہیں۔ لیکن جب ان کو قلم بند کرنے کی بات آتی ہے تو معلوم نہیں ہم کتنے پاکباز، متقی اور فرشتہ صفت بن جاتے ہیں۔ مذہب اور شرع کی بات کرتے ہیں لیکن موقع ملتے ہی نہ معلوم کتنی ذہنی عیاشیوں، نظری بدکاریوں، بلکہ عملی تجربوں سے بھی گذر جاتے ہیں۔

''ہوس'' میں عزیز احمد کا نقطہ نظر بالکل صاف اور واضح ہے پردے کی آڑ میں ہونے والی بے راہ رویوں اور خباثتوں پر بڑی گہری چوٹ کی گئی ہے۔ ہم اس کے اصلاحی پہلو کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ اور نہ ہم ناول نگار کی نیت پر شک کر سکتے ہیں۔ دراصل یہ تو ہماری ذہنی سطح اور اخلاقی ظرف پر منحصر کرتا ہے کہ ہم ان مسائل اور واقعات سے کیا سبق حاصل کرتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بعض ناقدین نے ان کے ناولوں کا براہ راست تاور بغائر مطالعہ نہیں کیا ہے اور سنی سنائی باتوں اور دوسروں کی آراء کی روشنی میں عزیز احمد کے خلاف فتوی صادر کر دیا ہے۔

''گریز''، جس ماحول اور پس منظر میں لکھا گیا وہ بڑا ہی پر آشوب اور پر فتن زمانہ تھا۔ پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے درمیان کی کہانی اس ناول میں پیش کی گئی ہے۔ لہذا اس عہد کے اقتصادی حالات، سیاسی انتشار، تہذیبی بحران، جنسی مسائل کا بیان ناگزیر ہے۔ یہ ناول دو براعظموں کی فرسودہ اور دیمک زدہ

تہذیب کا ایک ایسا المیہ ہے جس کی اساس تکلیف، تصنع اور ظاہر داری پر ہے۔
''شبنم'' میں یونیورسٹی کی زندگی اور ماحول کو پیش کیا گیا ہے۔ بالواسطہ طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس ناول میں یونیورسٹی کے اساتذہ کی اخلاقی کمزوری اور کردار کی پستی کو بیان کیا گیا ہے۔ ان کے دوسرے ناولوں کی طرح ''شبنم'' میں بھی جا بجا عریاں نگاری ملتی ہے اور اپنی انفرادیت برقرار رکھتی ہے۔ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' اور ''گریز'' کی طرح ''شبنم'' میں بھی لطیف اور نازک احساسات و جذبات کی دل آویز عکاسی ملتی ہے۔ دراصل عزیز احمد انسانی فطرت اور نفسیات کے بہترین مفسر اور مصور ہیں۔ اسی پہلو پر اظہار کرتے ہوئے رابرٹ لیڈل رقمطراز ہے۔

''بہترین زبان میں انسانی فطرت کی گہری واقفیت کا ثبوت دینا اور اس کی سچی عکاسی کرنا ناول نگار کا کام ہے''

''گریز'' اور ''آگ'' میں بعض مسائل اور موضوعات پر عزیز احمد نے بڑے فکر انگیز خیالات کا اظہار کیا ہے۔ لیکن ''شبنم'' میں یہ صفت تقریباً مفقود ہے۔ اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اس ناول کی ماجرا نگاری بہت توانا اور نا قابل فراموش ہے۔

عزیز احمد کرداروں کو حقیقی اور فطری انداز میں پیش کرنے کے فن سے واقف ہیں۔ لہٰذا ان کرداروں کے صحیح خدوخال قاری پر بالکل واضح ہو جاتے ہیں۔ ان پر ملمع کاری نہیں ہوتی۔ وہ اپنی اصلی رنگ میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ان کی یہ حقیقت نگاری زندگی کے تقریباً ہر پہلو میں نمایاں ہے۔

''گریز'' میں روایتی ناولوں کی طرح باضابطہ پلاٹ اور قصہ ملتا ہے لیکن اس ناول کا رجحان جدید اور منفرد ہے اس لحاظ سے عزیز احمد واقعتاً ڈی ایچ لارنس سے قریب ہیں۔ لارنس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ:

''وہ بظاہر روایتی انداز کی تکنیک میں بالکل نئی چیز پیش کرتا ہے''

لیکن عزیز احمد بعض ناقدین کی اس رائے سے اتفاق نہیں کرتے کہ وہ ڈی ایچ لارنس سے براہ راست متاثر ہیں۔ ان کا یہ دعویٰ ہے کہ انہوں نے لارنس کی ساری کہانیاں پڑھی ہیں لیکن ناولوں میں صرف ''لیڈی چیڑلی کے عاشق'' کو پڑھنے کا اتفاق ہوا ہے یہی نہیں اس زمانے میں لارنس کا فیشن تقریباً ختم ہو چکا تھا اور ان کی جگہ ہکسلے اور فارسٹر نے لے لی تھی اور ان دونوں کی شہرت اور مقبولیت میں روز افزوں اضافہ ہو رہا تھا۔ عزیز احمد نے خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ وہ ہکسلے اور فارسٹر سے بے حد متاثر رہے ہیں

اورانگریزی کے ان دونوں ناول نگاروں نے ان کے فن کو جلا بخشی ہے۔ ہکسلے کے علاوہ لوئی ارکان' ژاں پال سارتر' آرتھر کوئسٹلر' الکسی ٹالسٹائے سبھوں کے یہاں عریانی طنزیہ ہے خواہ یہ فنکار کسی بھی نظرئے کے ماننے والے ہوں بقول عزیز احمد

"ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے ناولوں میں عریانی عبادت ہے۔ ایسی عبادت جو بیماری بھی ہے یہ اور بات ہے کہ بالواسطہ ڈی۔ ایچ لارنس کا اثر آلڈس ہکسلے پر ہوا ہے اور ہکسلے کے توسط سے اس بیماری کے جراثیم کچھ مجھ تک پہنچے ہوں"۔

لیکن عزیز احمد نے سب سے زیادہ اثر فارسٹر سے قبول کیا ہے۔ صرف کتابیں نہیں بلکہ ذاتی طور پر بھی فارسٹر نے اپنی تحریروں میں ذاتی تعلقات کو بطور فلسفہ حیات پیش کیا ہے۔ کسی ملک' علاقہ' قوم یا نسل کے دو افراد اگر باہمی دوستی اور یگانگت کو راہ دیں تو یہ اس مادی اور مائل بہ انحطاط دنیا کیلئے امید کی ایک کرن ہے۔ عزیز احمد نے اس فلسفہ حیات کی بنیاد پر "گریز" لکھی ہے۔ "گریز" میں یوں تو ہر قدم پر زندگی سے گریز کا احساس ملتا ہے۔ لیکن اس میں زندگی کے اثباتی پہلو کو بھی روشن کیا گیا ہے۔ نعیم' ہر دشا' کرا کسلے اور بلقیس کے کردار باہمی تعلقات اور یگانگت اس گریز کا مداوا ہیں۔

عزیز احمد کی ناول نگاری

ہر چند کہ اردو ناول نے آزادی کے بعد کے عہد میں کافی ترقی کی ہے اور اس دور میں چند معرکے کے ناول ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس کے باوجود ہم یہ کہہ سکتے ہیں کے عزیز احمد کے ناولوں کی خصوصیت اور ان کی امتیازی شان اپنی جگہ برقرار رہے گی۔

عزیز احمد نے ناول نگاری تو 70 سال پہلے شروع کی تھی۔ ان کے ناول "ہوس" اور "مرمر اور خون" 1933ء میں شائع ہو چکے تھے۔ "گریز" 1943ء میں منظر عام پر آیا" آگ" 1945ء میں "ایسی بلندی ایسی پستی" 1947ء میں اور "شبنم" 1950ء میں۔

"ہوس" کے بارے میں یہ عام خیال ہے کہ یہ پردے کی مخالفت میں لکھا گیا ہے اور یہ ایک اصلاحی ناول ہے لیکن اگر ہم بغور اس ناول کا مطالعہ کریں تو ہم اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ ناول کے وہ حصے جو پردے کی مخالفت میں تحریر کیے گئے ہیں ناول سے نکال دیئے جائیں تو ناول کے پلاٹ پر اس کمی کا کوئی اثر نہیں ہوگا۔ حقیقتاً اس ناول کا موضوع جنس (sex) ہے۔ یہ ناول رومانی ہے۔ اور اس میں کہیں کہیں

نفسیاتی مطالعہ مل جاتا ہے۔اس کے ساتھ ہی فلسفیانہ اظہار بھی جابجا نظر آتا ہے۔آج جنس ہمارے لئے کوئی شجر ممنوع نہیں۔لیکن 70 سال پہلے جنس کو اپنے ناولوں کا موضوع بنانا اور بے باکی کے ساتھ جنس کا ذکر کرنا عزیز احمد کا کمال تھا۔''ہوس''میں جنسی جذبہ غالب ہے۔ناول میں سنجیدگی اور پختگی کا فقدان ہے۔

ناول میں محبت کا کوئی اعلیٰ اورارفع تصور بھی نہیں ملتا۔عزیز احمد نے جذبات کی عکاسی فطری طریقے پر کی ہے۔وہ نسیم کے کردار کو یوں واضح کرتے ہیں۔

> ''میرے دل سے دھڑکنے کی آواز آرہی تھی۔میرے عنفوان شباب کا زمانہ تھا۔ میں محسوس کررہا تھا کہ میں ایک عورت سے اس قدر قریب بیٹھا ہوں اور بالکل تنہائی میں اس وقت وہ مجھے ایک عورت معلوم ہورہی تھی' گوشت اور پوست کی ایک نوجوان عورت'اس وقت فطرت اپنی پوری حکومت کے ساتھ میرے دل سے اس پیہم پیدا ہونے والے احساس کو زائل کررہی تھی کہ وہ میری چچازاد بہن بھی ہے''۔
> معاشرے اور مذہب کے تمام ترقید مجھے بے بنیاد اور غیر فطری نظر آرہے تھے۔
> فطرت نے سرشت انسانی کو آزاد بنایا ہے تو پھر یہ خود ساختہ پابندیاں کیوں''؟
> (ص۔ا)

نسیم ایک اور مقام پر اپنے نفس کو ٹٹولتا ہے

> ''میں اپنی محبت کو محبت نہیں کہہ سکتا۔ ہوس اس کا موزوں ترین نام ہے''۔(ص۔ااا)

عزیز احمد نے جن مقامات پر نسیم کو حساس اور ذمہ دار بنانے کی سعی کی ہے اور اس کی زبان سے سنجیدہ اور فلسفیانہ بحثیں ادا کرائی ہیں وہاں صاف صاف یہ نظر آتا ہے کہ عزیز احمد خود اس کردار پر حاوی ہوگئے ہیں۔

ناول کے آخری مراحل میں زلیخا کا کردار روپتی اور مصنوعی ہوجاتا ہے'لیکن اس سے پہلے یہ کردار ایک توانا اور بھرپور کردار نظر آتا ہے۔اس کا ارتقاء بھی فطری ہے۔نسیم اور زلیخا دونوں کے ماحول میں گھٹن ہے۔نسیم کیلئے گھر کے باہر بھی دلچسپیاں مہیا ہوسکتی تھیں خود گھر میں زلیخا کے علاوہ رضیہ اور سلیمہ بھی تھیں لیکن زلیخا کیلئے تو فقط نسیم ہی ہے۔اس کے باوجود وہ خود پہل نہیں کرتی بلکہ نسیم کے پہل کرنے پر بھی وہ فوراً کوئی جوابی عمل نہیں کرتی۔

''ہوس'' کا انجام بڑا ہی مصنوعی اور غیر فطری ہے۔ زلیخا جو نسیم کے رویے سے اس کی دشمن ہو جاتی ہے ۔اپنے تعلقات کی اس درجہ پردہ پوشی کیسے کر لیتی ہے۔شاید بدنامی کے خوف سے اس نے ایسا کیا ہو تو پھر نسیم سے وہ اپنی بہن سلیمہ کی شادی کیلئے کیسے آمادہ ہو جاتی ہے۔اس جیسی پیچیدہ مزاج عورت کیا ایسا کر سکتی ہے؟...... بجز اس کے اور کیا کہا جا سکتا ہے کہ نسیم کے ہندوستان سے جاتے وقت پادری کا سنایا ہوا حضرت عیسیٰ کا قول اسے یاد آتا ہے...... '' آنکھ کے بدلے آنکھ اور دانت کے بدلے دانت بھی خدا کا قانون ہے''۔

عزیز احمد عصمت لٹی سلیمہ سے نسیم کی شادی کرا کے ہمیں یہ بتانا چاہتے ہیں کہ جو جیسا بوتا ہے وہ ہی کاٹتا ہے اس طرح ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ناول کا انجام عبرتناک ضرور ہے لیکن مصنوعی۔

''ہوس'' میں اگر ہیرو مصور ہے تو ''مرمر اور خون'' کا مرکزی کردار سنگ تراش' یہ دونوں ناول جنس اور رومان کے گرد گھومتے ہیں۔ ویسے نہ حسن کا تصور پاکیزہ ہے اور نہ رومان اعلیٰ درجے کا ہے۔ یہ ناول بھی جنس ہی کے سبب مشہور ہوا۔ ''ہوس'' کی طرح یہ ناول بھی زندگی کے حقائق سے دور نظر آتا ہے۔ یہ محض تخیل کی پیداوار ہے۔عزیز احمد نے انتہائی دیانتداری کے ساتھ اس ناول کے متعلق لکھا ہے۔

> ''مرمر اور خون'' کا زندگی سے کوئی تعلق نہیں۔ یہ آرٹ اور خصوصاً نشاۃ ثانیہ کی بت تراشی پر بہت سی کتابوں اور ہیولاک ایلس کی نفسیات جنسی کا ابال ہے جس نے ایک قطعاً فرضی اور ناممکن سے افسانے کی شکل اختیار کی ہے۔ ''مرمر اور خون'' کے تمام کردار بدقسمتی سے محض احتیاطاً یا رسمی طور پر نہیں بلکہ واقعی طور پر فرضی اور پروردہ تخیل ہیں۔''

کردار نگاری کے لحاظ سے یہ ناول کمزور ہے۔ پروفیسر اور عذرا کے کردار بے جان ہیں' نسرین کا کردار جاندار ہے لیکن یہ مختصر سا ذیلی کردار ہے اور اس میں ابھرنے کی اور اپنی شناخت بنوانے کی صلاحیت نہیں ہے۔

عبدالحق نے اس ناول کے دیباچے میں لکھا ہے۔

> ''ہونہار مصنف نے زبان کی صفائی اور قوت بیان میں پہلے کی نسبت بہت ترقی کی ہے۔نفسیاتی اور خاص کر جذباتی کیفیتوں کو بعض موقعوں پر بڑی عمدگی اور دلکشی سے بیان کیا ہے' جس میں کہیں استادانہ کمال نظر آتا ہے۔''

یہ چیزیں قارئین کی توجہ اپنی طرف مبذول کراتی ہیں۔ نفسیات نگاری کے معاملے میں بھی ''مرمراور خون'' ''ہوس'' سے آگے ہے۔ عذرا طلعت اور زینب کے کرداروں کی نفسیات نگاری میں عزیز احمد نے مشاقی سے کام لیا ہے۔ یہاں انہوں نے انسانی زندگی کا گہرا مطالعہ بھی کیا ہے۔ عذرا جو انتہائی حساس ہے' اس کے متعلق عزیز احمد لکھتے ہیں۔

> ''عذرا...... عذرا' اس نے اپنا نام لیا اس طرح جیسے کوئی دوسرے کا نام لیتا ہے۔ دنیا اس کو اسی نام سے پکارتی ہے' لیکن کیا حقیقت میں یہ نام خود اس کا نام ہے۔ بغیر کچھ سوچے ہوئے اس کے اندر سے کسی رازداں احساس نے کہا خود اس کا نہیں بلکہ گوشت پوست اور حرکات وسکنات کی اس ظاہری شکل کا جس میں خود ایک اجنبی قیدی کی طرح مقید ہے اور اس خیال کے ساتھ آپ ہی آپ ایک نا قابل برداشت تنہائی کی تکلیف اسے محسوس ہونے لگی' گویا وہ اس قدر اکیلی تھی کہ خود بھی اپنے ساتھ نہ تھی''۔ (ص۔۱)

گریز

جہاں تک عریانیت اور حسن نگاری کا تعلق ہے ''گریز'' ''ہوس'' اور ''مرمراور خون'' سے مختلف نہیں ہے۔ اس ناول میں جنس اور جنسی معاملات کو بے باکی سے بیان کیا گیا ہے۔ اس دور میں مغرب میں جنس پر اخلاقی پہرے نہیں تھے اور آج بھی نہیں ہیں' جنسی بے راہ روی اور مرد وزن کے آزاد تعلقات کل بھی تھے اور آج بھی ہیں۔ یوں عزیز احمد نے نعیم اور اس کے نوجوان ہندوستانی دوستوں کو انتہائی جنس زدہ پیش کیا ہے۔ شاید وہ سوچ رہے ہوں یہ ایک آزاد دنیا ہے اور یہاں کی ہر شئے آزاد ہے تو کیوں نہ ہم اس آزادی کا کھل کر لطف اٹھائیں پھر تو ہمیں غلام ہندوستان میں واپس جانا ہی ہے جہاں ہر شئے قید و بند میں جکڑی ہوئی ہے۔

گریز میں بھی جہاں عزیز احمد مغوی معاشرے کو پیش کرتے ہیں وہاں جنس کا اظہار ناگزیر سا محسوس ہونے لگتا ہے لیکن جب وہ بلقیس کی ماں خانم کے ذکر میں بھی عریانی سے کام لیتے ہیں تو ہم اسے ناپسندیدہ نگاہوں سے دیکھتے ہیں۔

لیکن یہ صحیح ہے کہ عزیز احمد نے اس عریانی کو فنکارانہ موڑ دے دیا ہے۔ وہ جنس کے مسئلے کو مجردانداز

میں پیش نہیں کرتے بلکہ اس میں جذبہ' محبت کو بھی شامل کر دیتے ہیں۔ ویسے ان کے یہاں محبت کا تصور مشرقی اور روایتی نہیں ہے "گریز" کے ہیرو نعیم کی زندگی میں تین ایسی لڑکیاں آتی ہیں جن کو حاصل کر لینا اس کی زندگی کا سب سے بڑا مقصد ہے وہ مارگریٹ سے کہتا ہے:

"یہ تو مجھے بھی معلوم نہیں کہ مجھے سچی محبت کسی کے ساتھ ہوئی بھی یا نہیں۔ شاید مجھ میں سچی محبت کی صلاحیت ہی نہیں، مگر اب تک اپنی زندگی میں تین لڑکیاں مجھے ایسی ملیں جن کی وجہ سے میں کئی راتوں نہیں سویا' کئی دن پریشان رہا اور سمجھتا رہا کہ ان کا حاصل کر لینا میری زندگی کا سب سے بڑا مقصد ہے"۔ (گریز۔ص۔۱)

"ایک ایلس" دوسری "میری" اور تیسری کون تھی"؟

" تیسری ایک ہندوستانی لڑکی تھی۔ میری چچازاد' بہن' اس کا نام بلقیس تھا"۔ (گریز۔ص۔۱)

نعیم کی ایلس سے وابستگی ابتداء میں جنسی نوعیت کی رہتی ہے لیکن جلد ہی یہ سچی محبت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہاں تک کہ نعیم بلقیس کو ہی فراموش کر دیتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ خود کو بھی فراموش کر دیتا ہے۔

ایلس کے جسم کو حاصل کر لینے کے بعد نعیم کی محبت زیادہ گہری ہو جاتی ہے۔ حالات کا ناموافق ہو جاتے ہیں اور ایلس اس کے ہاتھ سے نکل جاتی ہے اور تب اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس نے اپنا سب کچھ کھو دیا ہو...... جنس اور محبت کا ایسا شدید رشتہ اور اس کا ایسا اظہار عزیز احمد کی فنکاری کی دلیل ہے۔

"گریز" کا کینوس بے حد پھیلا ہوا ہے۔ حیدرآباد' برطانیہ نیز یورپ کے دوسرے ممالک اور پس منظر میں امریکہ وغیرہ بھی آ جاتے ہیں۔ یہ ناول پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے درمیانی عہد کا ناول ہے چنانچہ اس وقت کی معاشرتی زندگی اور سیاست کو عزیز احمد نے بڑی چابکدستی سے ناول کے دامن میں سمیٹ لیا ہے۔ وہ قارئین کو پورے یورپ کی سیر کرا دیتے ہیں۔

"گریز" کے بیشتر کردار آزاد طبع اور رنگین مزاج ہونے پر بھی اپنے عہد کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ عزیز احمد جا بجا اپنے کرداروں کی زبانی عصری زندگی پر زوردار تبصرے بھی کرا دیتے ہیں۔ پیرس کے ایک ریستوران میں بیٹھے ہوئے نعیم نے سوچا'

"یکا یک ہندوستان کے متعلق خبریں پڑھنے کو اس کا جی چاہنے لگا اور پھر خیال آیا

کہ ہندوستان میں اسے ہندوستان کی سیاست اور ہندوستانی خبریں پڑھنے سے
کیسی الجھن معلوم ہوتی تھی جہاں صبح کی امید ہی نہ ہو وہاں رات کو بار بار گھڑی
دیکھنے سے کیا حاصل"۔ (گریز۔ص۔۱)

یہ ناول سیاسی اور معاشرتی پس منظر میں آگے بڑھتا ہے اور نعیم کا کردار انفرادی طور پر ایک ہی نہیں رہتا بلکہ اپنے دور کے میلانات ورجحانات' نظریات وتحریکات کا مظہر بھی بن جاتا ہے۔ نعیم ایک محکوم ملک کا نادار طالب علم ہے جو صرف اپنے والدین کے ہی سائے سے محروم نہیں اپنے قریبی رشتہ داروں اور عزیزوں سے بھی محروم ہے۔ بمبئی سے روانگی کے موقع پر جہاز پر سوار وہ محسوس کر رہا تھا کہ اس کو وداع کرنے کیلئے کوئی بھی نہیں آیا۔ وہ بے حد ذہین اور باصلاحیت ہے اور اپنی محنت اور ذہانت سے آئی سی ایس کے امتحان میں کامیابی حاصل کرتا ہے لیکن اس کی خود آگہی اسے کچوکے لگاتی ہے کہ وہ خواہ کچھ ہو جائے مگر بیرونی حکمرانوں کی بساط کا محض ایک مہرہ ہی رہے گا۔ نعیم کا یہ داخلی کرب' ملک کی سیر کرنے' تفریحات میں دلچسپی لینے اور لڑکیوں سے عشق لڑانے کے باوجود کم نہیں ہوتا۔ گریز اس کی فطرت ہے اور صرف اسی کی نہیں بلکہ ناول کے کچھ اور کرداروں کی بھی۔

"گریز" کے کرداروں میں' میری پاول' اور کرا کسلے' آزاد منش کردار ہیں۔

میری کی سیاست میں انتہا درجے کی دلچسپی اس بات کی غماز ہے کہ وہ اپنی دنیا آپ بسانا چاہتی ہے۔ برتھا اور ماگریٹ کے کردار یورپ کے کچے ذہنوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کرداروں کے درمیان ہیروشا کا کردار خاصا باوقار کردار ہے۔ عزیز احمد نے اسے پختہ کار اور بلند نظر کردار بنا کر پیش کیا ہے اور اس کی تشکیل پر خصوصی توجہ دی ہے۔ یہ کردار حقیقتاً نعیم کے کردار کی ضد ہے۔

ہیروشا کے کردار میں عظمت کا سبب اس کی ذہانت اور اس کی شخصیت کا تعلق ہے۔ وہ حالات حاضرہ پر گہری نظر رکھتا ہے اور اس کے تبصرے اس کی بصیرت اور دانشوری کا پتہ دیتے ہیں۔

"یورپ والوں کیلئے موجودہ حالات بڑے حیرت انگیز ہیں۔ غارت گروں اور سٹہ
بازروں اور ڈاکوؤں کا اتنا بڑا کارخانہ"۔ (گریز۔ص۔۱)

بلقیس کا کردار سارے ناول پر حاوی ہے۔ یہ کردار ایسا ہے کہ ناول میں ہر مقام پر اس سے ملاقات ہو جاتی ہے۔ یہ دراصل نعیم کے کردار کا جزو ہے اور اس کے شعور اور لاشعور کا ایک حصہ۔

عزیز احمد کا کمال یہ ہے کہ وہ ناول کی تکنیک کو اپنے حسب مرضی اور حسب ضرورت استعمال کرتے

ہیں۔ ''گریز'' میں انہوں نے ڈائری اور خطوط سے بھی کام لیا ہے۔ واحد متکلم کے طریقے کو اپنا کر انہو ں نے ایک ڈرامائی کیفیت پیدا کر دی ہے یہ چیزیں ان کے ناولوں کی رومانی اور دلچسپی میں مزید اضافہ کر دیتی ہیں۔تاثر بھی کچھ بڑھ جاتا ہے۔

اس ناول میں واحد متکلم، خود کلامی اور ڈرامائیت کے سبب شعور کی رو کا احساس کیا جاسکتا ہے۔ناول میں اگر ہیروشا جیسے کچھ اور بالغ النظر کردار ہوتے تو جنس اور عریانی کا اس طرح کھلے عام مظاہرہ نہیں ہوتا۔

آگ

''آگ'' 1945ء کا ناول ہے۔ ''آگ'' میں جس سیاست کا ذکر آتا ہے وہ مقامی بھی ہے اور عالمی بھی، ویسے اس کا موضوع کشمیریوں کی بالخصوص کشمیری مسلمانوں کی تہذیبی زندگی ہے۔ اس ناول کا مقصد یہ نظر آتا ہے کہ کشمیری مسلمانوں کی ہر ممکن صحیح تصویر اجاگر کی جائے۔ لیکن اپنے اس ناول سے وہ بہت زیادہ مطمئن نہیں ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ کشمیری مسلمانوں کا بیان خارجی رنگ اختیار کر گیا ہے۔ اس سلسلے میں انہیں کرشن چندر اور رامانند ساگر سے بھی شکوہ ہے۔

> ''لیکن یہ کرشن چندر اور نہ رامانند ساگر (حالانکہ وہ پکے کشمیری ہیں) کے کسی افسانے میں کشمیری مسلمانوں کے اصل خدو خال واضح ہوتے ہیں۔ کرشن چندر کے افسانوں میں تو معلوم ہوتا ہے کہ سینکڑوں، ہزاروں نوراں اور ریشماں قسم کی لڑکیاں محض اس انتظار میں جہلم کے کنارے اور پیر پنجال کی چوٹیوں پر کھڑی ہیں کہ کرشن چندر کے افسانوں کے بدمعاش روپے پھینک کے انہیں تاریک کوٹھریوں میں لے جائیں، انہیں افسانوں کے ہیرو شبنم سے منہ دھو کے برف سے دانت مانجھ کے ان کے لب لعلیں کے بوسے لیں۔'' (آگ۔ص۔ا)

اس لحاظ سے ''آگ'' غنیمت ہے یہ اس میں کشمیری مسلمانوں کی زندگی کی اچھی تصویر ملتی ہے۔ یہ ایک فنکار کے گہرے احساسات اور تاثرات ہیں جنہیں موثر انداز میں ناول کے قالب میں ڈھال دیا گیا ہے۔ اس ناول میں واقعات اور کردار تو محض حیثیت رکھتے ہیں۔ یہاں اہمیت کشمیری معاشرے اور اس کے سیاسی تہذیبی اور اقتصادی حالات کی ہے۔ اس طرح اس ناول کو کشمیر کی تہذیبی تاریخ بھی کہا جاسکتا ہے یہ مقصد ان پر اس درجہ غالب تھا کہ انہیں یہاں نہ ہیروئن کی فکر رہی اور نہ ہیرو کا خیال۔ اس

کی صراحت عزیز احمد نے یوں کی ہے۔

''میں واحد متکلم' اجنبی ملک کا رہنے والا' اس سرزمین میں ہیروئن کہاں سے ڈھونڈوں' جہاں سوائے مزدور عورتوں کے دوسرے طبقے کی عورتیں سڑکوں پر چلتی پھرتی دکھائی نہیں دیتیں۔ دکانوں میں سودا نہیں خریدتیں۔ ڈنگوں میں بیٹھ کر باغوں کو ضرور جاتی ہیں مگر ان کے ساتھ ان کے مرد ہوتے ہیں جو ان کی ہر اٹھتی نگاہ ان کی گردن کی ہر جنبش انکے برقعے کی ہر شکن پر احتساب کرتے ہیں''

حقیقت بھی یہی ہے کہ '' آگ '' کے مرکزی کردار' پس منظر' منظر اور پیش منظر سب کچھ کشمیر اور کشمیر کی زندگی ہے۔ عزیز احمد نے کشمیری زندگی اور وہاں کی سیاست اور حیثیت کی عمدہ تصویریں پیش کی ہیں۔ اس ناول کے مطالعے کے بعد ایک ایسا کشمیر ہماری نظروں کے آگے گھوم جاتا ہے جو بے حد بھرپور' حقیقی اور متاثر کن ہے۔ وہ کشمیر کی معاشرتی اور تہذیبی پہلوؤں کی پیشکش میں بے حد کامیاب ہیں۔

''دریا کنارے ہاوس بوٹوں کے چھوٹے چھوٹے باغوں میں کو کناروں کی قطاروں کی قطاریں' پینزی ہیں' تختے کے تختے' نیلے نیلے بڑے بڑے پھول' لانبی لانبی ٹہنیوں پر ہوا سے جھکے پڑتے ہیں اس ملک میں پھولوں کے سوا پھل بھی ہوتے ہیں ایسی ناشپاتیاں جو منہ میں رکھتے ہی گھل جائیں۔ گلاب جیسے لال لال شیشے کی گولیاں' اسٹرابیریاں جن پر انگریز گاڑھی بالائی ڈال کے کھاتے ہیں۔ اخروٹ بادام' اس خطہ جنت نظیر کا چاول بڑا اچھا ہوتا ہے۔ (آگ۔ص۔۱)

لیکن ان سب کے باوجود کشمیری عوام کی اکثریت کن حالات میں زندہ ہے۔ انہیں کیا ملا ہے؟......
بھوک' غربت' افلاس ظلم واستبداد' استحصال' بیگاری' عصمت فروشی' اب معاشرے کے اس اندرونی زخم پر کون ہے جو خاموش بیٹھا رہ سکتا ہے۔ لیکن وہ بے بسی کے عالم میں ہے وہ کچھ نہیں کر سکتا۔

'' آگ '' کے ایک کردار کی زبان سے سنیں۔

''اپنے ملک کی حالت دیکھ کر میری آنکھوں میں خون اتر آتا ہے۔ ہم لوگوں سے بھیڑ بکریاں گھوڑے خچر اچھے ہیں۔ وہ مار کھاتے ہیں تو کبھی سرکشی بھی کرتے ہیں ۔ہم کو تو کسی چیز کا احساس ہی نہیں۔ یہ بھوک دیکھئے یہ غربت دیکھئے' یہ افلاس یہ سب کچھ دیکھ کر میرا خون کھولتا ہے''۔ (اگ۔ص۔۱)

''آگ'' ایک خاندان کی تین نسلوں کی کہانی ہے۔ غضنفر جو اس کے بیٹے سکندر جو اس کے بیٹے انور جو کی یہ کہانی سیاسی سطح پر بھی آگے بڑھتی ہے اور معاشرتی سطح پر بھی۔

بنیادی طور پر یہ کردار سرمایہ دار طبقے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ البتہ انور جو تیسری نسل سے تعلق رکھتا ہے جدید تعلیم اور تبدیل شدہ حالات کے دباؤ سے مزدوروں اور محنت کشوں کی حمایت کرتے ہوئے خود کو نئے ماحول میں سمونے کی کوشش کرتا ہے۔ عورت جس مرد کی داشتہ ہے اس کے بیٹے سے اس کی بیٹی کے ناجائز تعلقات ہیں، کسی معاشرے کی ایسی بھیانک تصویریں دیکھ کر آپ یقینی چیخ اٹھیں گے اور ستم بالائے ستم یہ کہ اس عورت زدن کا شوہر ہی اپنی مرضی سے بیوی اور بیٹی کو ان کے پاس بھیجتا ہے۔

ان واقعات سے جہاں یہ بات سامنے آتی ہے کہ دولت مند افراد اخلاقی طور پر دیوالیہ ہو چکے ہیں وہاں یہ بات بھی مشاہدے میں آتی ہے کہ غریبوں کے یہاں بھی بے بسی کے ساتھ ساتھ بے حسی، بے شرمی اور بے حیائی آگئی ہے۔

ظہری صاحب کا کردار ابتداء میں خاصا باشعور اور احساس مند نظر آتا ہے لیکن ڈوگرہ حکومت کی ملازمت اختیار کرنے کے بعد ان کی انسان دوستی، غریبوں اور مفلسوں سے ہمدردی اور تمام اعلیٰ اخلاقی تصورات خاک میں مل جاتے ہیں اور وہ آزادی کی تحریک کو بے معنی اور مہمل سمجھنے لگتے ہیں۔

لالہ خوشحال چند بھی ایک ایسا ہی کردار ہے جو سرمایہ دار طبقے کا مظہر بن جاتا ہے۔ ناول میں کئی اور کردار بھی آتے ہیں جن کی تصویر کشی سے سارے کشمیر کی تصویر کشی ہو جاتی ہے۔ ان ہی کرداروں کے ذریعے عزیز احمد نے اس دور کی سیاست کو بھی پیش کیا ہے۔ کشمیر کی مقامی سیاست، دو قومی نظریہ، مسلم لیگ اور کانگریس کی کشمکش، شیخ عبداللہ کا کردار، نیشنل کانفرنس کی حکمت عملی، یہ ساری باتیں سامنے آجاتی ہیں۔ پھر قومی سطح پر جواہر لال نہرو، محمد علی جناح اور مولانا آزاد کے تذکرے ملتے ہیں۔ پھر انہوں نے بین الاقوامی سطح پر ہٹلر، جاپانی، جرمنی اور اسٹالن گراڈ کے واقعات بھی پیش کئے ہیں۔

''آگ'' کا کینوس بے حد وسیع ہے۔ کرداروں کی کثرت ہے۔ ہر چند کہ کسی کردار کو کوئی اہمیت حاصل نہیں ہے۔ وقت کے بہاؤ کی ''آگ'' میں امتیازی حیثیت ہے۔ ناول نگار نے 1908ء تا 1945ء کے سارے اہم واقعات کرداروں کے جلو میں اس طور پر 300 صفحے کے ناول میں پیش کر دیا ہے کہ یہ ایک اچھا خاصا ناول بن گیا ہے اور اس میں آنے والے انقلاب کی چاپ بھی سنائی دینے لگتی ہے۔

ان کے بیشتر ناولوں کے مقابلے میں ''آگ'' میں عریانی کم ہے۔ نسوانی کردار کم ہیں۔ زدن اور فضلی

کے نسوانی کردار وقتی طور پر آئے ہیں۔ عزیز احمد نے اس ناول میں فنی باریکیوں کا بہت خیال رکھا ہے۔ وہ تاریخ ' معاشرت' سیاست اورادب کو ایک جان بنادیتے ہیں۔ حالات اور کوائف کو بغیر توڑے اپنے تاثراتی انداز میں اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ قاری کے دل میں گھر کر جاتے ہیں۔

''واقعتاً کشمیر میں آگ کے سوا اور ہے کیا۔ بھوک کی آگ جو خواجہ سکندر اور ان کی طرح کے بچ پونچھ کھانے والوں نے پھیلائی ہے ۔لکڑی کے کھودنے والے دیدے پھوڑ کر کپڑے پر رنگ برنگے پھول کاڑھنے والے' دیدہ ریزی کر کے قالین بنانے والے ہر سال ابتدائے بہار میں زوجی لا کے گیارہ فٹ عبور کرنے والے' مزدوروں کی محنت کا یہ ثمر مگر کیا یہ آگ اس آگ کو اور اس مہاجنی نظام' جاگیرداری نظام کو نہ جلائے گی ۔ ہر طرف آگ ہی آگ' بھوک کی آگ چنار کی آگ' لالے کی آگ' بیماریوں کی آگ''۔ (آگ۔ص۔۱)

ایسی بلندی ایسی پستی

''گریز'' کی طرح ''ایسی بلندی ایسی پستی'' اردو کے ممتاز ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے اور جس طرح ''آگ'' کشمیری معاشرے کے پس منظر میں لکھا گیا ہے اسی طرح یہ ناول حیدرآباد کی اعلیٰ سوسائٹی اور جاگیردارانہ طبقے کو اپنا موضوع بناتا ہے اس ناول نگار کی رائے سنتے چلیے۔

''یہ خاندان کی سرگذشت ہے۔ اسے ایک طرح کا تجرباتی ناول کہہ لیجئے۔ موضوع وہی ہے جو نارسایٹ ساگا'' کا رہ چکا ہے۔حق ملکیت جو جائداد اور سرمایہ کے ساتھ بطور ایک تصور اور ایک عمل کے نافذ ہوا اور حقیقت میں کسی عورت کے یا اسکے حسن کو نہیں خرید سکتا''۔

یہی اس ناول کا مرکزی نکتہ ہے اور اس کیلئے انہوں نے حیدرآباد سے کینوس کا کام لیا ہے۔اس کے ساتھ ہی حیدرآباد کی سیاست' سرسید کا زمانہ' مسوری کی تفریح گاہیں' اینگلوانڈین تمدن' بین الاقوامی سیاست' دوسری جنگ عظیم' جوہری بم' طبقہ داری کشمکش' سرمایہ داری' کمیونزم' چیانگ کائی شیک' اردو شاعری میں ترقی پسندی' تقسیم ہند' فرقہ وارانہ فسادات' کسی کو منظر اور کسی کو پس منظر کے طور پر پیش کیا ہے۔انہوں نے ایک علاقے' ایک دور اور ایک طبقے کی معاشرتی زندگی کی پیشکش میں کمال دکھایا ہے۔

''آگ'' کے علاوہ عزیز احمد کا ہر ناول کسی نہ کسی طرح حیدرآباد ہی سے تعلق رکھتا ہے۔ ''ہوس''

اور ''مرمر اور خون'' میں حیدر آبادی تہذیب کی جھلک بہت کم ملتی ہے۔ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' اور شبنم'' میں یہ تہذیبی عناصر زیادہ ہیں۔ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں نچلے طبقے اور متوسط طبقے کی زندگی اور ان کے رہن سہن کا اندام بھی مل جاتا ہے۔لیکن اونچے متوسط طبقے اور اعلیٰ طبقے کی تہذیب کی جھلکیاں جابجا مل جاتی ہیں۔

دراصل عزیز احمد نے اس طبقے کو بے حد قریب سے دیکھا تھا۔جب وہ عثمانیہ میں پروفیسر کے عہدے (1942ء) پر فائز تھے۔وہ نظام حیدر آباد میر عثمان علی خاں کی بہو اور ولی عہد سلطنت آصفیہ شہزادہ نواب اعظم جاہ بہادر کی بیوی شہزادی درشہوار کے سکریڑی کی حیثیت سے خدمت انجام دینے پر مامور تھے۔انہوں نے اس معاشرے اور اس کی زندگی کا بہت نزدیک سے مشاہدہ کیا۔امراؤ اور روسا کے متعلق جو کچھ اس ناول میں لکھا ہے اس میں بیشتر کے تو وہ عینی شاہد ہیں۔اس طرح دربار کے واقعات' درباری' سازشیں' خاندانی رقابتیں' ایک دوسرے کو نیچا دکھانے کی کوشش' دولت وثروت کا اظہار' دوسروں پر اپنی بڑائی جتانے کی کوشش' ان کے معاشقے' ان کی ہوس پرستیاں' عیاشیاں' خواتین کی طرز رہائش اور ان کا طریقہ' گفتگو' ان کی محفلوں کی ہنگامہ آرائیاں' دیکھاوے کا خلوص' مشرقی تہذیب کے نام لیوا لیکن اس سے دور مغربی تہذیب کو اپنانے کی کوشش' کعبہ وکلیسا کی کشمکش' دولت کا انبوہ رکھنے والے مگر اخلاقی طور پر مفلس اور قلاش' یہ تھا ان کی زندگی کا تضاد۔

اس ناول میں عزیز احمد نے تہذیب کے سارے پہلوؤں کو صرف بیانیہ انداز میں یا پس منظر کے طور نہیں پیش کیا ہے بلکہ ان کے کردار ان سارے پہلوؤں کے مظہر بن کر سامنے آتے ہیں۔ان کی گفتگو اور ان کے مکالموں سے ان کیفیات کا مکمل اظہار ہو جاتا ہے ذیل میں ایک کردار رئیس سنجر بیگ کی بیوی خورشید زماں بیگم کا ذکر پیش ہے۔

اس طبقے کے سبھی کرداروں کا تقریباً یہی حال ہے۔

> ''خورشید زماں بیگم کے نزدیک زندگی اس وقت تک بے معنی اور بے مصرف تھی جب تک اس میں امارت کی خوبو ن آئے' جب تک ہر معاملے میں جاگیرداری کی نقل نہ کی جائے۔زندگی کا حاصل ہی کیا تھا جب تک حکومت کرنے کا موقع نہ ملے۔ہم چشموں میں سب سے اونچا مقام نہ ہو' زندگی کا فائدہ ہی کیا تھا''۔ (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۱)

''ایسی بلندی ایسی پستی'' ایک انحطاط پذیر معاشرے کی داستان ہے۔ایک ایسا معاشرہ جس کو بے سہارا لوگ سہارا دینے کی کوششوں میں مصروف ہیں۔اس انحطاط پذیر معاشرے کو پیش کرتے ہوئے عزیز احمد نے انتہائی درجے کا خلوص برتا ہے اور بالکل ہی غیر وابستہ ہو کر کام لیا ہے۔ایسے معاشرے میں رشوت ستانی پر حیرت کا اظہار کیوں کیا جائے۔

''یہ ساری دولت جو الکحل میں منتقل ہو گئی تھی، ٹھیکیداروں کی دی ہوئی ان رشوتوں سے اکٹھی ہوئی تھی جن کی وجہ سے سرکاری اور رفاہ عام کی عمارتوں میں گھٹیاں سامان استعمال ہوا، جن کی وجہ سے ہاسپٹلوں اور اسکولوں کی چھتیں ٹپکتی ہیں، جن کی وجہ سے سڑکیں آدھی کچی اور آدھی پکی بنتی ہیں جن کی وجہ سے کھاتے میں مزدوری لکھی جاتی ہے اس کی آدھی بھی مزدوروں کو نہیں جاتی جن کی وجہ سے ہندوستان کا فن تعمیر مرگھٹ کا منظر کھینچ دیتا ہے''۔ (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۱)

''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں لگ بھگ پچاس صفحوں تک کرداروں کی افراط ہے، ناول کے خاتمے تک کردار آتے رہتے ہیں۔ہیرو اور ہیروئن کے کرداروں کی حیثیت سے ہم سلطان حسین اور نور جہاں سے متعارف ہوتے ہیں۔بنیادی طور پر عزیز احمد کے ہیرو اور ہیروئین یکساں ہوتے ہیں۔جنسی طور پر بھوکے اور ہولناک اپنی ہوس کی تکمیل کے مواقع کے متلاشی۔

سلطان حسین کے بارے میں لکھتے ہیں۔

''وہ مسوری میں ہر سیزن میں کم سے کم ایک نئے معاشقے کی کوشش کرتا رہا''۔

(ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۱)

سریندر سلطان حسین سے کہتا ہے

''یار سلطان شادی بھی ہو گئی، مگر تم جب عورت کی طرف دیکھتے ہو اسی طرح جیسے سارے جنم کے بھوکے پیاسے ہو'' (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۲)

سلطان حسین ایک متوسط طبقے سے تعلق رکھتا ہے لیکن اپنے پیشے اپنی صلاحیتوں اور اپنے مزاج واطوار کے سبب اس کی رسائی اعلیٰ طبقے تک ہے۔رکھ رکھاؤ میں وہ اعلیٰ طبقے کے افراد سے کم نہیں۔جاگیردارانہ سماج کی پریشانیوں کو منظر عام پر لانے کیلئے مصنف نے اس کردار سے خوب کام لیا ہے۔لیکن یہ کردار اپنی جگہ کوئی مضبوط، اہم اور ہمہ گیر کردار نہیں ہے۔اس میں کوئی ایسی انفرادی شان بھی

نہیں ملتی۔ کبھی کبھی تو یہ ڈھلا ڈھلایا ٹائپ کردار محسوس ہونے لگتا ہے۔

نور جہاں نسوانی کرداروں میں مرکزیت کی حامل ہے۔ یہ بسا اوقات خاموش ہی رہتی ہے اور اسی وقت احتجاج اور ردعمل کا اظہار کرتی ہے جب اس کی غیرت کو ٹھیس پہنچتی ہے۔ سلطان حسین کے مقابلے میں نور جہاں کا کردار زیادہ متاثر کرتا ہے۔ نور جہاں کی تعلیم و تربیت مشرقی و مغربی دونوں انداز سے ہوئی ہے۔ اس پر دونوں کلچر کا اثر ہے لیکن مشرقیت بہرحال حاوی دکھائی دیتی ہے۔ شروع میں وہ اپنی ذات میں مگن نظر آتی ہے زمانے کے موسموں سے بے نیاز لیکن عزیز احمد نے کمال ہنرمندی سے اسے تدریجی ارتقاء کی منزلوں سے نکالا ہے۔ وہ فطری انداز سے شادی کے تصور سے خوش ہوتی ہے اور مسکراتی ہے۔ شادی کے بعد اپنے شوہر سلطان حسین کی عاشق مزاجی کے سلسلے میں اس کا ردعمل خاموشی ہوتا ہے۔ وہ کچھ کہتی ہے لیکن فوراً سلطان حسین کی بات مان لیتی ہے۔ اپنے دل کو مار کر سلطان حسین کے کھانے اور ان کی تفریحات میں برابر کی شریک ہوتی ہے۔ وہ جس از کار رفتہ سماج میں پلی تھی وہاں جھوٹی شان وشوکت کا قائم رکھنا ہی سب کچھ تھا۔ چنانچہ اس نے بھی ایک عرصے تک یہی سب کچھ کیا۔ عزیز احمد نے اپنے کرداروں کی نفسیاتی کیفیات کے مشاہدے اور ان کی جذبات نگاری میں بڑی چابکدستی سے کام لیا ہے۔ نور جہاں کے جذبات کی عکاسی ملاحظہ ہو۔

> ”نور جہاں کی آنکھیں سرخ تھیں اور اس کا سر درد سے پھٹ پڑتا تھا۔ اس نے دوپہر کا کھانا نہیں کھایا اور متلی کی تکلیف اور زیادہ بڑھ گئی۔ جلیس کا اسے خیال آیا اور پھر اپنا اور پھر تمام مسوری کا جس کی چٹانیں ٹوٹ کر گر رہی تھیں جس کے دیودار چاند کی کرنوں سے جل گئے تھے، جس کے مال پر آبلے پڑ گئے تھے جس کے نیچے دہرہ دون کے قریب اندھیری رات میں جنگل جل رہا تھا اور یہ تمام ملبہ یہ تمام خاکشاک، یہ ٹوٹتی چٹانیں، یہ زلزلہ اس کے اپنے دکھتے ہوئے جسم اور دل پر گر رہا تھا“۔ (ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص۔۱)

اور پھر نور جہاں کا کردار بتدریج بغاوت اور احتجاج پر اترتا ہے۔ نور جہاں اور سلطان حسین کو ازدواجی زندگی کی کشیدگی اور اس کے نتیجے میں ذہنی اور جذباتی تناؤ کو عزیز احمد نے غایت درجہ ہنرمندی سے پیش کیا ہے۔

ناول میں کئی کردار اور بھی ہیں۔ سریندر کا کردار جو ایک لائق ذکر کردار ہے جو ناول اور اس کی

معاشرت پر ایک مبصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ سریندر حد درجہ حساس اور جذباتی ہے۔ اور متوسط طبقے کا نبض شناس ہے۔ وہ اس طبقے کیلئے ہمدردی بھی رکھتا ہے۔ معاشرے میں اس طبقے کی اہمیت جتانے اور اس کی برتری ثابت کرنے کیلئے کوشاں رہتا ہے۔ اس طرح یہ محسوس ہوتا ہے کہ ناول نگار سریندر کی زبان سے اپنے دل کی بات کہلوانا چاہتا ہے۔

دوسرے کرداروں میں سرتاج نواب مطمئن جنگ شمشیر جنگ' اطہر' کلثوم' بیگم مشہدی' خدیجہ اور کئی اور ہیں۔ یہ سب ہی لوگ اپنے اپنے طور پر اس معاشرے میں رنگ بھرتے ہیں۔ یہ بھی کردار بہ ظاہر ہنسی زندگی بسر کررہے ہیں لیکن سبھوں کے اپنے اپنے ذاتی غم ہیں۔ ان کی روح سخت بحران کا شکار ہے۔

شبنم

یہ ناول 1951ء میں لکھا گیا تھا۔ ان کے دوسرے ناولوں کے برعکس یہاں ہمیں نسوانی کردار شبنم کی داستان عشق ملتی ہے۔ یہ ناول متوسط اور نچلے متوسط طبقے کے افراد سے متعلق ہے "شبنم" میں عریانی بہت کم نظر آتی ہے۔ دراصل جس معاشرے کو اور اس سے متعلق جن کرداروں کو انہوں نے پیش کیا ہے ان کے یہاں جنس اور عریانیت کا ایسا بے باک تذکرہ ممکن ہی نہیں تھا۔ لیکن عزیز احمد نے ناول میں کہیں نہ کہیں اس کی نجائش نکال ہی لی ہے۔ "شبنم" کا کینوس جھوٹا ہے۔ انہوں نے ناول میں حیدرآباد کی سیاست پر کچھ چلتا پھرتا تبصرہ بھی کردیا ہے۔ اس ناول میں انہوں نے رومانیت کو فلسفیانہ رنگ دے دیا ہے" شبنم" میں ہیرو اور ہیروئن دونوں بے منزل رہتے ہیں۔ یہ ایک فطری انجام ہے۔ مرکزی کرداروں کا جس طور پر ارتقاء ہوا ہے اس سے ہمیں اسی نوع کے خاتمے کی توقع تھی۔

ارشد علی خاں شبنم کو ہمیشہ کیلئے شاید اپنا بنانا بھی نہیں چاہتا تھا۔ اس لئے شبنم کے نہ ملنے پر بھی وہ مطمئن ہے اور اسی طرح شبنم بھی ارشد علی خاں کو نہ پاکر بھی مگن ہے۔ دراصل یہ دونوں جذبات اور احساسات کی سطح پر اتنے قریب اور اتنے وابستہ نہیں ہیں۔ اگر ناول نگار ناول کے خاتمے پر ان لوگوں کو ملا دیتا تو یہ حقیقت کے برعکس ہوتا۔

عزیز احمد نے یہاں زندگی کی حقیقتوں پر نظر رکھی ہے اور کرداروں کو آزاد فضاء میں سانس لینے دیا ہے۔ "شبنم" کے کردار صرف دل ہی نہیں رکھتے اور جذبات ہی کے مالک نہیں ہیں بلکہ وہ ذہن بھی رکھتے ہیں اور زندگی اور محبت کے سلسلے میں ایک زاویۂ نگاہ رکھتے ہیں۔

شبنم، شبنم' کا مرکزی کردار ہے۔ یہ نسوانی کردار اپنی طبیعت کی شوخی' طرحداری' بے باکی' عاشق مزاجی' آداب مجلس سے آگاہی اور انداز گفتگو کے سبب عزیز احمد کے دیگر ناول کے نسوانی کرداروں سے آگے ہے۔ وہ نوازش کی زبانی اس کا جواز بھی پیش کر دیتے ہیں۔ ''شبنم'' کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیں۔

''شبنم کی دادی بازاری تھی...... ایک طرح کی امراؤ جان ادا سمجھ لیجئے''۔

(شبنم۔ص۔۱)

شبنم کی رگوں میں طوائف کا خون بھی ہے تو اس کی شوخی اور طرحداری ہمیں حیرت میں نہیں ڈالتی۔ وہ اپنی پاکدامنی کا ارشد کو کتنا ہی یقین دلائے اس حیثیت سے اس کا کردار مشکوک رہتا ہے۔

شبنم کا خاندانی پس منظر' تعلیمی اور ادبی ذوق' اس کا حسن اس کے عشق اس کا حلقہ احباب' حالات پر اس کی نظر اور مستقبل کے بارے میں اس کے رجحانات' ان سب کو پیش کرنے میں عزیز احمد نے خاص احتیاط اور پختہ کاری سے کام لیا ہے۔ اگر شبنم کی شخصیت کے عوامل اور عناصر کو سمجھ جائیں تو شبنم کا کردار واقعی ایک جیتا جاگتا کردار محسوس ہوتا ہے اور جیسے جیسے ہم ناول پڑھتے جاتے ہیں اس کردار سے متاثر ہوتے جاتے ہیں اور خاتمے پر تو اس سے ہمدردی محسوس ہونے لگتی ہے۔

ارشد علی خاں کا کردار' ایک ذہین' باشعور پڑھے لکھے اور باخبر مگر ایک منچلے اور عاشق مزاج کی صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ اگر شبنم کے معاشقوں کے حصے میں منظور حسین' نوازش علیہ خاں' واجو بیگ اور کوکب وغیرہ کے نام آتے ہیں تو ارشد علی کے ساتھ بھی انجوی' امیر' زیبا' رعنا اور مس دار و والا جیسے نام آتے ہیں۔

ارشد اور دیگر کردار ایک بکھرے ہوئے معاشرے کے افراد ہیں۔ لیکن اپنے معاشرے سے ان کی وابستگی بس نام کی ہے۔ دراصل ان کی وابستگی ان کے اپنے مفادات سے ہے۔ ارشد کے اخبار ''دکن آب زرور'' کی ہمیشہ سے یہ حکمت عملی رہی تھی کہ وہ حکومت کا ساتھ دے خواہ۔

''حکومت کوئی کیوں نہ ہو' کسی کی کیوں نہ ہو' کتنے ہی دن چلن والی کیوں نہ ہو''۔

(شبنم۔ص۔۱)

محبت کے تعلق سے بھی اس کی ''حکمت عملی'' یہی ہے کہ ''محبوبہ کوئی کیوں نہ ہو' کسی کی کیوں نہ ہو' کتنے ہی دن چلنے والی کیوں نہ ہو' یہی جذبہ شبنم کو ہر طرح سے حاصل کرنے کی راہ میں حائل ہوتا ہے۔

رشیدی صاحب' زیبا' امیر النساء' نوازش کے کرداروں سے اس دور کی سماجی زندگی کی عکاسی تو ہوتی ہی

ہے ساتھ ہی ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ عزیز احمد نے زندگی کی مختلف سطحوں اور مختلف المزاج افراد کا مطالعہ کتنی گہرائی سے کیا ہے۔

''گریز'' میں ڈائری اور خطوط کے تکنیک سے کام لیا گیا ہے' لیکن ''شبنم'' میں خطوط کی تعداد کہیں زیادہ ہے اور ناول کے ارتقاء میں یہ خطوط بڑا کام کرتے ہیں۔ جہاں تک پلاٹ کا تعلق ہے خود ناول نگار کا خیال ہے کہ

''پلاٹ سے مجھے ہمیشہ للہی بغض رہی''۔

ان کے ناول پلاٹ لیس (plot less) تو نہیں کہے جا سکتے لیکن انہیں انٹی پلاٹ ناول (Anti Plot Novel) کہہ سکتے ہیں کیونکہ عزیز احمد بنیادی طور پر پلاٹ پر توجہ نہیں دیتے ۔ناول کے تانے بانے بنتے' واقعات کو ترتیب دیتے اور ابواب کو تحریر کرتے جاتے ہیں' کسی خاص ترتیب کے ساتھ نہیں۔

پلاٹ سے اس بے نیازی کے باوجود عزیز احمد کے ناولوں میں ترتیب تسلسل' ربط' ہم آہنگی کا حسن پایا جاتا ہے جو شاید پلاٹ کو ذہن میں رکھنے کے بعد کچھ ایسا ممکن نہ تھا۔ بعض ناول نگاروں کے یہاں جو پلاٹ پر زور دیتے ہیں اس کمی کا احساس ہوتا ہے۔ عزیز احمد کی ناول نگاری سے فطری دلچسپی اور جذباتی وابستگی کے سبب یہ بات سامنے آتی ہے۔

کردار نگاری کے سلسلے میں بھی عزیز احمد کی روش دوسروں سے مختلف سی ہے' یہاں بھی انہوں نے روایتی طریقہ کار سے دامن بچایا ہے۔ ان کے ناولوں کی کامیابی کا راز نسوانی کرداروں کی غیر معمولی اہمیت کے سبب ہوتا ہے ان کے ناز و انداز ان کی رفتار و گفتار وغیرہ' صرف ''شبنم'' کو خصوصی حیثیت حاصل ہے۔ دراصل عزیز احمد کے کردار برے ہوں یا بھلے وہ اپنے معاشرے کی پوری نمائندگی کرتے ہیں۔

اکثر یہ محسوس ہوتا ہے کہ عزیز احمد نے ناول نہیں لکھے ہیں اپنے دور کی معاشرتی زندگی اور تہذیب کو تحریر کر دیا ہے۔ حیدرآباد کی معاشرتی اور تہذیبی زندگی کی ایسی سچی اور واضح تحریریں اور کہیں نہیں ملتی ہیں۔ دراصل عزیز احمد کو اپنی تعلیم' ملازمتوں' حلقہ احباب' اور نجی صحبتوں کے سبب اس معاشرے کی مختلف سطحوں کو دیکھنے' مختلف افراد سے ملنے اور تہذیب' معاشرت کا کئی پہلوؤں سے جائزہ لینے کے مواقع میسر آئے اور اس سے انہوں نے حتی المقدور استفادہ کیا۔ انہوں نے اس معاشرے کی اچھائیاں اور برائیاں دیکھیں' اور وہ ان کے ذہن میں نقش ہو گئیں وہ اس معاشرے سے ایک جذباتی وابستگی رکھنے کے باوجود بھی ایک فنکارانہ غیر وابستگی کا انداز اختیار کرتے ہیں جو ان کے ناولوں میں ہر جگہ مترشح ہوتی ہے۔ بعض اوقات تو یہ

لگتا ہے کہ یہ ناول نہیں محض واقعات کا بیان ہے لیکن زبان پر بے پناہ قدرت کے سبب ان کے اسٹائل میں جو ایک شگفتگی اور لچک سی پیدا ہو جاتی ہے وہ اس بیان میں لطف و دلبستگی کے عناصر پیدا کر دیتا ہے۔

شادی کی ایک تقریب کا حال سنیں:

''نکاح کے بعد دستر خوان پر دو طرح کے قورمے: مرغ بگھارے بیگن' دو طرح کے پلاؤ بڑھتے ہوئے ہاتھ انگلیوں پر ڈالڈا ملے ہوئے گھی کی چکنائی' دانتوں میں گوشت کے ریشے' صابن دانیاں' ہاتھ دھونا' مبارکباد' رخصت' چار دیواری کے اندر ساڑھیاں باہر صحن میں ترکی ٹوپیاں' بجلی کے بہت زیادہ بلب' تنخواہوں کے تناسب سے آپس میں فرق مراتب بھونڈا اخلاق اور سب سے زیادہ بھونڈی خوشامد' کہیں کہیں بہت زیادہ بھونڈی اکثر موٹروں میں بیٹھتے وقت پٹرول کا تذکرہ اور ہر دل میں یہ خوف کہ یہ آخری گیلن ہے''۔

شادی کا موقع ہو یا احباب کی مجلسیں' جاگیردارانہ ماحول ہو یا متوسط طبقے کا ذکر یا پھر نچلے طبقے اور مزدور کی بات ہو' وہ ہر عہد اور ہر معاشرت کی تہذیبی و ثقافتی زندگی کو بیان کرتے ہوئے انتہائی تفصیل میں جانا ضروری سمجھتے ہیں اور جزئیات نگاری کو بھی گویا لازمی قرار دیتے ہیں۔ وہ منظر کی پیش کرتے ہیں تو اس طرح کہ پس منظر سے بھی قاری کو مطلع کر دیں۔ پھر وہ بین السطور میں بھی بہت کچھ کہتے ہیں اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ عزیز احمد ناول نگار کے ساتھ ساتھ معاشرت نگار بھی ہیں۔

معاشرت سے ان کی اس گہری دلچسپی ہی کا نتیجہ ہے کہ وہ اس کے افراد اور ان کی نفسیات سے کما حقہ واقف ہیں اور ان کے افکار' جذبات' احساسات کے بیان کرنے میں بدطولیٰ رکھتے ہیں۔

''گریز میں نعیم ہندوستان واپس آ کر یہ سنتا ہے کہ بلقیس کی شادی ہوگئی۔ نعیم کے اس وقت کے احساسات کا وہ ان لفظوں میں ذکر کرتے ہیں۔

''بلقیس کی شادی کی خبر سن کر نعیم کے دل پر ایک سناٹا سا چھا گیا' ایک دریا بہتا ہوا ریگستان میں غائب ہو گیا۔ دفعتاً ریت سے پھر پانی بہنے لگا''

''شبنم'' میں شبنم سے کچھ قریب ہو کر ارشد کی حالت......

''ایک تشنگی تھی جو پیار اور لمس سے پہلے تھی۔ ایک تشنگی جو لمس اور قربت کے وقت بھی باقی رہی اور ایک تشنگی تھی جو اب بھی تھی لیکن ان تینوں پیاسوں کی کیفیت مختلف

تھی۔پہلی پیاس میں طلب اور جیت مقعین تھی' دوسری پیاس یہ تھی کہ ہر چشمہ آب حیات سراب ہے اور پیاس نہیں بجھ سکے گی اور تیسری اب پیاس یہ تھی کہ چشمہ آب حیات یہ نہیں تھا مگر اور کہیں نہ کہیں ہے ضرور' پھر تلاش کرو"۔ (شبنم۔ص۔ا)

افراد کے علاوہ انہوں نے مختلف طبقات کی نفسیاتی کیفیات کا بڑی خوبصورت سے مطالعہ کیا ہے۔ سریندر متوسط طبقے کی چالاکی' ذہانت' ابن الوقتی اور ان کی آئیڈلزم کی باتیں کرتا ہے۔

سلطان حسین اس سے پوچھتا ہے۔

"اور روپے کے پیچھے آپ کے متوسط طبقے کا کیا حال ہوتا ہے" اس پر سریندر جواب دیتا ہے"یار تم نے بڑی دکھتی رگ پر ہاتھ رکھا ہے۔ یہ ہماری بڑی کمزوری ہے۔ہم راجاؤں اور مہاراجاؤں کی کتاب لکھتے ہیں۔ مضامین لکھتے ہیں' آپس میں باتیں کرتے ہیں لیکن ذرا کسی مہاراج کے پاس سے چائے کی دعوت آجائے تو سگے بھائی کو مرتا چھوڑ کر ضرور جائیں گے"۔(ص۔ا)

عزیز احمد نے سیر وسیاحت میں زندگی گذاری' ہر طرح کے افراد سے ملے ان سے مراسم پیدا کئے۔مختلف زبان کی ادبیات پر ان کی گہری نظر رہی' فنون لطیفہ سے انہیں جذباتی لگاؤ رہا۔سیاسی پیچ وخم سے بخوبی واقف رہے۔اپنے گہرے علم اور اپنی گہری واقفیت کا اظہار بھی وہ مختلف انداز میں اپنے ناولوں میں جابجا کر دیتے ہیں۔

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ "ہوس" میں مصور ہیرو کے توسط سے وہ دنیا کے عظیم مصوروں' ان کی شاہکار تصویروں اور فن سے متعلق گفتگو کے مواقع نکال لیتے ہیں۔اس طرح "مرمر اور خون" میں طلعت سنگ تراش ہے یہاں بھی سنگ تراشی کے متعلق انہوں نے قاری کو بیش بہا معلومات فراہم کی ہیں۔

"گریز' بادی النظر میں ایک سفرنامہ نظر آتا ہے لیکن ڈوب کر دیکھیں تو وہاں کیا نہیں ملتا۔حتیٰ کہ شرابوں کے نام' ان کے ذائقوں کی تفصیل یورپ کی محفلوں اور طور طریقے پر انہوں نے قاری کیلئے کافی مواد فراہم کیا ہے۔پھر اس دور کی بے اطمینانی' سیاسی' معاشرتی' اور تہذیبی سطح پر ایک غیر یقینی صورت حال عدم تحفظ کا احساس' غرض کہ یہاں ایک دنیا آباد ہے۔

اسی طرح "آگ" میں کانگریس اور مسلم لیگ کے ذکر میں کشمیر کی تہذیبی' جذباتی زندگی کی عکاسی ہوتی ہے۔"ایسی بلندی ایسی پستی" میں مقامی سیاست' ذہنی انتشار' اونچے طبقے کی عیاشیوں اور تفریحوں کا ایک

دفتر ملتا ہے۔

'شبنم' کا کینوس چھوٹا ہے پھر بھی جس طبقے کا ذکر ہے اسکی محفلوں' تفریحوں اور دلچسپیوں کا عزیز احمد نے گہرائی سے مطالعہ کیا ہے۔

ان کی بیانیہ قوت اور معنویت سے بھر پور جملوں کی داد نہ دنیا تو کفر ہے۔

''اس رات کو چاندنی تھی بہت شفاف' دل پر اثر کرنے والی چاندنی نہیں' دھندلی سی چاندنی' اب یہ میں نہیں کہہ سکتا کہ چاندنی دھندلی تھی یا گذرے ہوئے زمانے سے میری یاداتنی دھندلی ہوگئی ہے کہ مجھے اس رات ی چاندنی بھی دھندلی یاد آتی ہے۔'' (گریز۔ص۔ا)

''گریز'' کا ایک اقتباس ملاخطہ ہو......

''پول سیزنے پھر سفر کا پرچم کھولا۔ جادوگرنیوں کے جزیروں کا رخ کیا اور متلاطلم سمندروں میں اپنی کشتی بڑھاتا چلا گیا۔ ٹرائے کے ماحول سے گریز کرنے کیلئے سند باد جہازی کے بادبان پھر ہوا میں لہرائے۔ نئی اقدار کی تلاش کیلئے مارکو پولوکو پھر سیاست کی تڑپ بے قرار کرنے لگی۔ یہ یورپ جو دیا سلائی کی طرح سلگ اٹھنے کو تھا ذرا دیکھا جائے کہ یہ ہے کیا؟ یہ کرا کسلے اور ہیروشا کا یورپ' یہ برتھا اکسل سن اور میری بادل کا یورپ' جس میں خودی موج بھی بن سکتی تھی' چٹان بھی' ابر بھی' طوفان بھی'' (گریز۔ص۔ا)

ان طویل فقروں کے ساتھ ہی ان کے یہاں چھوٹے چھوٹے فقرے بھی بے شمار ہوتے ہیں' جو قدرے فلسفیانہ نوعیت کے ہوتے ہیں۔ ''گریز'' کا ایک اقتباس درج ذیل ہے'

''باوجود ایلس کی محبت کے اس گہرے اثر کے' میری کے لئے بھی نعیم کے دل میں کافی جگہ موجود تھی۔ مرد کی اس عجیب نفسی کیفیت میں تعدادازدواج کا فلسفہ مضمر ہے''۔

عزیز احمد نے اپنے ناولوں میں اکثر دکنی زبان کے مکالمے میں بھی اپنے کرداروں کے ذریعے ادا کروائے ہیں۔

''مرمر اور خون'' کی بڑھیا طلعت سے کہتی ہے۔

''دودھ پی لو میاں۔ اللہ میاں بہوت فضل کیئے۔ نیں تو ہم لوگاں بولے تھے کہ کاں جان جاتی کی کیا ہے کی''

عزیز احمد اپنے موضوعات' معاشرتی' زندی کی پیشکش' تکنیک کے تجربوں' کردار نگاری اور اسلوب کی دلکشی کے سبب اردو کے اہم ترین ناول نگاروں میں شمار کیئے جاتے ہیں۔

عزیز احمد کے ناول ''گریز'' کے متعلق یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ یہاں وہ امیل زولا کی نیچرلزم سے بے حد متاثر ہیں۔ نیچرلزم کی تعریف یوں بیان کی جاتی ہے کہ ''فطرت یا حقیقت کی ایماندارانہ پیش کش۔ جارحانہ حادثات اور سانحات کی موقع نگاری جسے زولا نے نیچرلزم کا نام دیا ہے''۔

''گریز'' 1943ء میں کشمیر کے سفر میں پایہ تکمیل کو پہنچا۔ وہ اس ناول کے متعلق خود لکھتے ہیں۔

''یہ پہلا ناول ہے جس کو اپنا کہتے ہوئے مجھے شرم نہیں آتی۔ کئی لحاظ سے اس کو سب سے کامیاب ناول سمجھتا ہوں۔ اس پر عام اعتراض جو کیا جاتا ہے۔ یعنی عریانی کا وہ خالص مشرقی ہے۔ مجھے حیرت ہے کہ پڑھنے والوں کی نظر صرف عریانی ہی پر کیوں پڑتی ہے۔ اور یورپ کے جدید ادب کا کون سا بڑا ناول ہے جس میں عریانی نہیں ہے۔''

بہت سے نقادوں نے میرا سلسلہ ڈی ایچ لارنس سے ملادیا۔ میں نے لارنس کی سب کہانیاں پڑھی ہیں مگر LADY CHETTERELEY'S LOVER کے سوا اس کا کوئی ناول اتفاق سے نہیں پڑھا۔ جس زمانے میں میں پڑھ رہا تھا ڈی ایچ لارنس کا فیشن ختم ہو چکا تھا۔

''گریز'' کی بیشتر ناقدین نے تعریف کی ہے۔ ترقی پسندوں نے اسے اپنی تحریک کا بہترین ناول تسلیم کیا ہے۔ اس سلسلے کی ایک کڑی کنہیالال کپور کی رائے ہے جو اس کتاب کے فلیپ پر درج ہے۔ اس کتاب کو ناپسند کرنے والوں نے اس کی عریانی پر سخت ترین اعتراض کیا ہے۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے عزیز احمد پر الزام لگاتے ہوئے لکھا ہے کہ

''گریز'' میں عریاں نگاری پر مچل گئے ہیں اور یورپ کے عظیم قحبہ خانے کا نقشہ اس لذت سے کھنچا ہے کہ جنسیاتی زندگی میں بے راہ روی بہت بڑا وصف نظر آتا ہے اور ان کا نمائندہ یعنی ان کا ہیرو نعیم ہر جگہ بندر کی اولاد دکھائی دیتا ہے''۔

علی عباس حسینی نے ''گریز'' کی بعض خوبیاں بیان کی ہیں۔ تاہم عزیز احمد کے بارے میں رقم طراز

ہیں۔

''جنسیات کے بیان میں وہ نامناسب افراط سے کام لیتے ہیں''۔

علی عباس حسینی نے ''گریز'' کے متعلق مزید لکھا ہے کہ وہ جدید بھی اور لذیذ بھی۔

کشن پرساد کول کی انتہا پسندانہ رائے ہے کہ ''اس میں وہی لذت ہے جو ہمیں رنڈیوں کے کوٹھوں، کسبیوں کے چکلوں، شراب خانوں اور تاڑی خانوں میں یا نام نہاد شریف گنڈوں کے ٹھیکوں اور اڈوں میں، یہاں لندن اور پیرس کے قہوہ خانوں......ڈانسنگ ہال اور نائٹ کلبز میں ملتے ہیں''۔

سہیل بخاری نے ذرا دھیما لہجہ اختیار کرتے ہوئے لکھا:۔

''عزیز احمد کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ جنسی حقائق بڑی تفصیل اور بے باکی سے بیان کرتے ہیں اور اس میں کبھی کبھی وہ حد اعتدال سے بڑھ بھی جاتے ہیں۔''

عزیز احمد کے ہیرو کی نظر عورت کے سینے پر ضرور پڑتی ہے۔ برتھا کو بھی وہ اسی نقطہ نظر سے دیکھتا ہے۔

''ایک گلاس اس نے برتھا کو دیا۔ برتھا کو پھر اپنے گود میں کھینچ کر بٹھایا۔ برتھا کے پستان بڑے بڑے تھے اور نرم نہیں تھے''۔

''برتھا نیم دراز حالت میں اس کی گود میں بیٹھی ہوئی تھی اور اس کا سنہرے بالوں سے بھرا ہوا جسم نعیم کے شانے کا سہارا لیئے ہوئے بڑا خوبصورت معلوم ہوتا تھا ۔نعیم نے اس کا بوسہ لینا چاہا تو اس نے اپنے لب اٹھائے ۔نعیم نے اس حالت میں اسے اور اچھی طرح اپنی آغوش کی گرفت میں لے کے اور اس کے سینے پر پنجہ گاڑ کے اس کا بوسہ لیا۔نعیم کے دانت اس کے دانت سے ٹکرائے اور وہ نعیم کی زبان چوسنے لگی پل اوور کے نیچے وہ زیر جامہ پہنچے تھی۔ بے دردی سے گویا میری کا انتقام لینے کیلئے نعیم نے اپنے دانتوں سے اس کے ہونٹوں کو کاٹا، لیکن برتھا اس کو انتقام کہاں سمجھ رہی تھی اس کے نزدیک تو یہ ابتدائی جوش محبت تھا''۔

تاج پوشی کے زمانے میں لندن میں جگہ نہ ملنے پر نعیم کے عزیز دوست کراکسلے کی بہن ماگریٹ نعیم کے کمرے میں رات گذارتی ہے۔ان دونوں کے تعلقات کی تفصیل ملاخطہ ہو۔

''نعیم نے اس کی پیشانی کو چومنا چاہا مگر سرکشی کر کے اس کے لب نعیم کے اور سامنے آگئے ۔اس قدر قریب کہ ایک لحظہ کے اندر دونوں کے لب ایک طلسماتی قوت سے

ایک دوسرے کے لبوں سے پیوست ہو گئے' لحظہ بھر کے بعد نعیم نے محسوس کیا کہ
ماگریٹ اس کی آغوش میں ہے۔اس کے سینے کے مقابل ماگریٹ کا جواں سال
سینہ تھااور ماگریٹ کی گرم گرم سانس اس نے اپنے چہرے پر محسوس کی"۔

مارگریٹ کو بیتابی میں دیکھ کر نعیم کہتا ہے:۔

"تم خفا کیوں ہوتی ہو؟ مگر ماگریٹ تم کو کہیں نقصان نہ پہنچ جائے' ابھی تم کمسن ہو"
یہ کس قدر عریاں بیان ہے۔

دونوں الگ الگ پلنگ پر سوتے ہیں مگر نعیم کے جسم میں نا قابل برداشت جنسی ہیجان برپا ہوااور پھر:

"نعیم بلا جھجک اندر آ گیا۔ بیتابی سے اس نے مارگریٹ کا بوسہ لیا۔ اس نے اپنے
جسم کو مارگریٹ کے جسم سے لپٹتے محسوس کیا۔ مارگریٹ کے پستان چھوٹی چھوٹی
اور فولاد کی سی سخت ناشپاتیوں کے سے تھے۔ اس کا ہاتھ ادھر ادھر پھرتا رہا اور تھوڑی
دیر کے بعد اس نے اپنے جسم پر بھی مارگریٹ کی انگلیوں اور لابنے نوک دار ناخنوں
کی سرسراہٹ محسوس کی"۔

عزیز احمد کردار نگاری پر اس قدر توجہ دیتے ہیں کہ ان کے بیشتر ناول کرداری نظر آتے ہیں۔ چنانچہ علی عباس حسینی کہتے ہیں کہ "گریز" کی کامیابی نعیم کی سچی نقشہ کشی ہی ہے"۔

نعیم آئی سی ایس میں منتخب ہو کر مزید تعلیم کیلئے یورپ جاتا ہے۔ اسے ہندوستان آ کر نہایت اعلیٰ افسر کی حیثیت سے خدمات انجام دینی تھیں۔ اسے پورے ضلع کا حاکم بننا تھا اس زمانے میں آئی سی ایس میں منتخب ہونا بہت بڑی بات تھی۔ اس میں ایسے ہی لوگ منتخب ہوتے تھے جو غیر معمولی طور پر ذہین ہوتے تھے۔ ایسے ذہنی انسان سے ہم یہ توقع کر سکتے ہیں کہ وہ یورپ کی معاشرتی تعلیمی اور سیاسی صورت حال کا بغور مطالعہ کرتا ہے لیکن ہماری توقع سے یکسر مختلف۔ نعیم بھانت بھانت قسم کی عورتوں کو آزماتا پھرتا ہے۔ کوئی بھی نوجوان لڑکی ہو وہ کوشش کرتا ہے کہ وہ اس کے ساتھ شب باش ہو۔ ایک دن وہ فرانس کے مشہور اشتراکی لیڈر موسیو موریس تھورے کی تقریر سننے گیا تو ہر چند کہ اسے اشتراکیت سے کسی قدر دلچسپی تھی مگر۔

"اس کی دائیں ٹانگ سے چوبیس پچیس سال کی ایک گداز جسم کی عورت کی ٹانگ
برابر مس کر رہی تھی"۔

نعیم اگر کسی عورت پر کچھ خرچ کرتا ہے تو اس فکر میں رہتا ہے کہ کسی طرح اس کی قیمت وصول کی

جائے۔ چنانچہ ایک دن وہ پیرس میں ایک پناہ گزیں یہودن کو سنیما دکھانے لے گیا اور پھر...... ''سینما میں نعیم نے دست درازی کی تو وہ اسے ٹکٹ کی قیمت سمجھ کر چپ رہی''...... وہ جرمنی کی سیر کیلئے جاتا ہے تو وہاں بھی اسی فکر میں رہتا ہے۔ میر میونک کے اسٹیشن پر اسے لینے کیلئے ہلڈر آئی' بعد میں اسے اس کی بہن فریڈا سیر کرانے لے گئی۔ ایلس کی جدائی کا غم مٹانے کیلئے وہ فریڈا کے بوسے لیتا ہے۔ اس وقت بارش ہو رہی تھی۔ وہ برساتی کے اندر اس کی چھاتیوں پر ہاتھ ڈالتا ہے اور بوسوں کی بوچھار کر دیتا ہے۔

اشتت گارت میں اسے ڈوردو ہیا نے چائے پر بلایا۔ اس کا ارادہ تھا کہ وہ فریڈا کی طرح ڈوردو تیہا سے بھی چھیڑ چھاڑ کرے مگر اس نے اپنے مصور دوست کو بھی بلایا تھا۔ اس لئے نعیم کی یہ تمنا پوری نہ ہو سکی۔

عورتوں کے بارے میں اس کا تجزیہ یہ تھا کہ:۔

''ہر نئے مکتب میں پہلا دن بڑا قیمتی ہوتا ہے۔ اس دن اگر کسی ہم جماعت لڑکی کو گانٹھ لیا جائے تو کام مقابلتاً آسان ہو جاتا ہے''۔

ایلس کو اس نے اسی طرح گانٹھ لیا تھا۔ ایک دن وہ ایلس کے ساتھ خوب ناچا۔ واپسی میں ٹیکسی میں خوب بوس و کنار ہوا۔ وہ اسے اپنے کمرے میں لے جانا چاہتا تھا۔ مگر وہ راضی نہ ہوئی۔ چنانچہ اسے اس کے بورڈنگ ہاؤس پر پہنچانا پڑا' نعیم کمرے میں جا کر سوچتا ہے:۔

''اگر ایلس آجاتی تو کیا بگڑ جاتا؟ بجز آخری بات کے وہ اس کے ساتھ اور سب تو کر ہی چکا تھا''۔

اس بوس و کنار کے نتیجے میں اس پر جنسی ہیجان اس قدر غالب آتا ہے کہ اسے آخری بات کیلئے اسفانکس جانا پڑتا ہے۔

''کیونکہ پیرس کے قحبہ خانوں میں صرف اس کے متعلق اس کا خیال تھا کہ یہاں بیماریوں کا زیادہ اندیشہ نہیں اور یہاں کی چند لڑکیاں اسے پسند تھیں''۔

گمان گذرتا ہے کہ اس مخصوص قحبہ خانے کا نام عزیز احمد نے یوں تحریر کیا ہے کہ ان ہم وطنوں کو جو پیرس جانے کا قصد کر رہے ہوں وہ ان کی ہدایتوں سے مستفید ہوں۔ نعیم ایلس سے اکثر بوس و کنار کرتا رہتا ہے لیکن منگنی کے بعد:۔

''اس مرتبہ جب اس کے ہاتھوں نے ایلس کے سخت سخت سینے کو چھوا تو اس کے ہاتھ اس کی تحقیر سی نہیں کر رہے تھے ان کا لمس انھیں پیار کر رہا تھا''۔ لمس کے اس

نئے تجربے سے آشنا ہونے کے بعد نعیم کو یہ فکر لاحق ہوئی کہ ''معلوم نہیں ایلس کنواری بھی ہے کہ نہیں، یا صرف اسے بے وقوف بنا رہی ہے''۔

کہیں اس کا حال مسز چند کا سا تو نہیں ہوگا۔ اس کے دوست شجاعت نے بھی اسے مشورہ دیا کہ وہ اس کے کنوارے پن کی آزمائش کرلے، چنانچہ ایک دن بڑی مہارت سے اس کیلئے زمیں ہموار کی۔ پہلے وہ اسے ایسے نائٹ کلب میں لے گیا جہاں تقریباً بالکل برہنہ لڑکیاں ناچ رہی تھیں اور ایک شخص شہوت انگیز گیت گا رہا تھا۔

اسے واپسی کے وقت دو بج چکے تھے۔ ایلس کے جذبات میں کافی ہیجان بپا ہو چکا تھا۔ وہ اسے اپنے کمرے میں لایا۔ ایلس نے واپس جانا چاہا۔ نعیم نے پیش کش کی کہ ایلس پلنگ پر سو جائے وہ فرش پر سو جائے گا۔ یہ وہ نسخہ تھا جسے یورپ میں لاکھوں بار دہرایا جا چکا ہے اور ہزاروں بار کامیاب ہو چکا ہے اس فنکاری اور مہارت کی بدولت وہ ایلس کے کنوارے پن کی آزمائش میں کامیاب ہو گیا حالانکہ ایلس کہتی رہی۔ ''پیارے شادی سے پہلے نہیں میں تمہاری خوشامد کرتی ہوں ابھی نہیں شادی سے پہلے نہیں''۔

بلقیس کے بعد اس کے ذہن پر سب سے زیادہ اثر ایلس ہی کا رہا مگر یہاں بھی عشق نظر نہیں آتا۔ دراصل نعیم میں عشق کی صلاحیت ہی نہیں ہے۔ وہ تو میری پاول کی طرح محبت کو محض ایک حیاتی اور حیوانی چیز سمجھتا ہے۔

ایلس سے اسے کس قدر وابستگی تھی مگر اس کے امریکہ چلے جانے اور اس کی یاد کے سرد پڑ جانے کے بعد وہ سوچتا ہے کہ:۔

''ایلس کے ساتھ اس کا معاشقہ گویا کلاسیکی طرز کا ایک ڈرامہ تھا۔ وحدت مکاں، وحدت زماں وحدت عمل سب کچھ اس ڈرامے میں تھا۔ ایک ہی سال کے اندر آغاز، ارتقاء اور انجام''۔

ہندوستان آنے کے بعد جب وہ ڈپٹی کمشنر بن جاتا ہے تو:

''وہ جذباتی اضطراب اور کاوش جو یورپ میں تھی وہ یہاں مفقود تھی۔ اس نوکری میں جنس بھی ایک خوراک سی چیز تھی، پیسے سے اچھی اچھی دیہاتی لڑکیاں آجاتیں، تیرہ چودہ سال کی کچھ میمیں کلکتہ یا دارجلنگ میں مل جاتیں''۔

میری پاول جنس کے بارے میں آزاد خیال تھی مگر اس کی سیاسی خدمات کی بناء پر لوگ اس کی عزت

کرتے تھے مگر نعیم صرف اسکا جسم حاصل کرنا چاہتا ہے۔میری اور کرا کسلے کی دوستی کی طفیل انگلستان کے نوجوان ادیبوں سے بھی اس کی دوستی ہونے لگی تھی۔وہ اشترا کیت کی طرف قدم بھی بڑھانے لگا تھا مگر ان تمام باتوں کا اساس کی ذاتی زندگی سے کوئی تعلق نہیں ہے جو بوسے لینے اور سینے ٹٹولنے سے آگے نہیں بڑھتی۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے اسے اس لئے ''بندر کی اولاد'' کہہ کر پکارا ہے یوں کہ وہ ہر جگہ ''جنسی حیوان'' نظر آتا ہے۔یہ جنس زدگی نعیم میں یورپ جانے سے پہلے بھی موجود تھی۔جب وہ بلقیس کے گھر جایا کرتا تھا تو اسے راستے میں عیسائی لڑکیاں نظر آتی تھیں جو کبھی گہرے نیلے رنگ یا گہرے آسمانی رنگ کی فراکیں پہن کر نکلتی تھیں۔نعیم ان کی طرف بڑی حسرت کی نظروں سے دیکھا کرتا۔

ایک دن سہہ پہر کے وقت بلقیس سوگئی تھی۔ خانم دالان میں تخت ہی پر لیٹے لیٹے انوگھ رہی تھیں۔اور بے خیالی میں ان کے پیر گھٹنوں تک کھلے ہوئے تھے'نعیم ایک آرام کرسی پر لیٹا ہوا پڑھ رہا تھا۔ اس کی نظر خانم کے پیروں پر پڑی پھر خانم کے چہرے پر جو نیند میں اور بھی بھلا سا معلوم ہو رہا تھا اور اس کے ذہن میں برناڈ شا کے ان ڈراموں کا خیال آیا جن میں کم عمر نوجوان تیس سالہ عورتوں کے عشق میں مبتلا ہوتے ہیں۔

گرمیوں میں دن کے وقت نعیم اپنی آرام کرسی پر لیٹ جاتا تھا اسکا تصور اس وقت مصروف عمل ہو جاتا اور وہ عشرت منزل پہنچ جاتا جہاں۔

''بہت سی تصویریں تھیں...... بہت سے مجسمے تھے اور بہت سی جان دار چلتی پھرتی عورتیں......عشرت منزل کے ساتھ عموماً کوئی نہ کوئی کہانی وابستہ ہوتی ......عشرت منزل ایک محل سرا تھی

جس کی ہر رہنے والی عورت اور نعیم میں معاشقہ ہو چکا تھا اور معاشقہ بھی وہ جو داستان کی شکل رکھتا تھا''۔

ایک دن نعیم بیٹھا ہوا تھا۔اتفاق سے بلقیس کی قمیض کا ایک بٹن کھل گیا اس پر نعیم کی یہ حالت ہوئی:۔

''گردن کے نیچے سینے کی ذرا سی جھلک نظر آئی۔معلوم ہوتا تھا بدن کا سارا خون کھینچ کر میرے سر میں پہنچ گیا''

یورپ جانے سے پہلے نعیم جو نیت کرتا ہے وہ بھی اس قسم کی ہے۔

''میں سوچتا ہوں کہ یورپ جا کر حسین سے حسین لڑکیوں سے ملوں گا''

اس قسم کے کردار کو جس کے اعصاب پر ہمہ وقت عورت سوار رہتی ہے' ہم جنسی مریض کے علاوہ اور کیا کہہ سکتے ہیں۔

پنڈت کشن پرساد نے عزیز احمد کو مشورہ دیا تھا کہ:۔

''انہیں چاہئے تو یہ تھا کہ وہ اپنے ہیرو کو کسی نفسیاتی معالج کے مطلب میں لے جا کر صحت مند نشاط کا عادی بنواتے لیکن انہوں نے غضب یہ کیا کہ اس کو ننگا بچا کر کے ہمارے سامنے لا کھڑا کیا ہے اور ہم سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ ہم اس کو مریض نہیں بلکہ ہیرو قرار دیں''۔

نعیم کی عیاشیوں کا تذکرہ پڑھنے کے بعد جب ہم اس کی مالی حالت پر نظر ڈالتے ہیں تو اسکے یہ اخراجات خلاف قیاس نظر آتے ہیں۔حکومت کا وظیفہ ان اخراجات کی کفالت نہیں کر سکتا تھا۔ہندوستان میں اسکا کوئی قریبی عزیز ایسا نہیں تھا جس سے اسے کچھ امداد مل سکتی۔انگلستان جانے سے پہلے اسے نہایت خستہ حال دکھایا گیا ہے۔

''اس نے کپڑے بدلنے کا ارادہ کیا۔دالان کے اندر ایک چھوٹی سی کوٹھری میں اس کے کپڑوں اور کتابوں کے صندوق تھے۔اس نے سب قمیضوں کا جائزہ لیا' کوئی ٹھیک حالت میں نہ تھی کسی کے کف پھٹ گئے تھے کوئی کالر کے قریب کسی قدر پھٹی ہوئی تھی۔غرض ان میں ایک قمیض کسی قدرت بہتر حالت میں تھی وہ نکالی' اسی طرح ایک پاجامہ اور شیروانی انتخاب کی''۔

اس کے بعد وہ بازار سے ایک آنے والی چائے منگواتا ہے جس پر نصف انچ موٹی بالائی کی تہہ ہوتی ہے۔چائے کی پیالی کے ساتھ ٹین کا ایک میلا سا چمچہ بھی آتا ہے جو نعیم کو چائے سے بھی زیادہ ناپسند تھا۔

اس کے دالان کی حالت یہ تھی

''اس نے دالان کی سرخ مٹی کو دیکھا جس پر کسی قسم کا فرش نہیں تھا اور اس سے گرد اڑ کر بہت مدت تک اس کے اس پلنگ پر اور بچھونے پر پڑتی رہی تھی۔وہ خدا سے دعا کرتا ہے کہ یا تو اسے اس دالان سے کہیں باہر رہنا نصیب ہو یا اس دالان کو فرش نصیب ہو جائے''۔

یورپ جاتے ہی اسے معلوم نہیں کہاں سے اتنی دولت مل جاتی ہے کہ وہ روزانہ کسی نہ کسی لڑکی کو اچھے ریستوراں میں چائے پلاتا ہے۔ گاہے بگاہے سنیما بھی دکھاتا ہے۔ ناچ گھروں میں بھی لے جاتا ہے۔ ٹیکسیوں میں بھی انہیں چھوڑنے جاتا ہے۔ پیرس میں وہ ایک معیاری ریستوراں میں چائے پیتا ہے۔ اس کے علاوہ یورپی سیزر کی طرح سفر کے پرچم بھی کھولتا رہتا ہے۔ مصنف ہمیں کچھ نہیں بتاتا کہ آخر پیسہ کہاں سے آتا ہے اس کی مالی حالت کو مدنظر رکھتے ہوئے عزیز احمد کا نیچرلزم کا دعویٰ زمین بوس ہوتا دکھائی دیتا ہے۔

''گریز میں کوئی نسوانی کردار زیادہ اہم نہیں ہے۔ بلقیس کی اہمیت صرف اس قدر ہے کہ اس کا تصور خالی اوقات میں نعیم کی آنکھوں کے آگے گھومتا رہتا ہے اور وہ اس طرح ذہنی وصل کی لذتوں سے ہمکنار ہوتا رہتا ہے۔ مارگریٹ' ایلس' برتھا' یہودن' اور فریڈا ہیرو کے جنسی تجربات کو نمایاں کرنے کا کام انجام دیتی ہیں۔ ان عورتوں میں جو انفرادی شان ہے وہ ان کے سینے' لب اور جسم کی ہے۔ کسی کا سینہ سخت ہے' کسی کا ڈھلکا ہوا ہے' کسی کا بھاری ہے تو کسی کا سڈول' صرف میری پاول کے کردار کو ذرا تفصیل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے جس کی بناء پر اسے گل سرخ کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ جنس کے معاملے میں وہ آزاد خیال نظر آتی ہے مگر دوسرے لوگ اس کی آزادروی کی بنا پر دلچسپی نہیں لیتے بلکہ اس کی اشتراکی خدمات کی بناء پر اسے اپنا سماجی کام عشق بازی سے زیادہ عزیز ہے۔

کراکسلے جو کافی ذہین اور وسیع الخیال نظر آتا ہے اسے اپنی طرف متوجہ کرتا ہے دونوں کی شادی ہو جاتی ہے پھر دونوں کے تعلقات کشیدہ ہو جاتے ہیں اور نعیم کو اس کے ڈھلکے ہوئے پستانوں کو محسوس کرنے اور اس کے بوسے لینے کا موقع مل جاتا ہے۔ پھر آخر میں نعیم سے اس کی ملاقات ہندوستان میں کرائی گئی ہے یہ ملاقات بھرتی کی چیز نظر آتی ہے۔ اس طرح کراکسلے کی موت کا بھی کوئی مفہوم نظر نہیں آتا۔

عزیز احمد کے کرداروں کو اپنی تجربہ کاری پر ناز ہوتا ہے۔ دوشیزگی کا اندازہ لگانے کا ان کا جو معیار معلوم ہوتا ہے وہ سخت ناقابل اعتماد ہے۔ دوشیزگی کا امتحان لینے کا تذکرہ بھی خاصا عامیانہ معلوم ہوتا ہے۔ ''گریز'' میں بھی بیان کیا گیا ہے کہ خانم شادی سے پہلے کافی بدنام تھی۔ شب عروسی کو عاقل خاں اپنی بدحواسی میں خانم کی دوشیزگی کا امتحان لینا بھول گئے ورنہ انہیں پتہ چل جاتا کہ وہ کنواری تھی یا نہیں۔

بقول عزیز احمد

''گریز'' کو پڑھ کر کرشن چندر نے مجھ سے کہا تھا مجھے ڈر تھا کہ کہیں تم آخر میں نعیم

اور بلقیس کی شادی نہ کرادو؛ میں نے جواب میں کہا تھا کہ ''نعیم اور بلقیس کی شادی ناول میں اس لئے نہیں ہو سکی کہ زندگی میں بھی نہیں ہو سکی تھی''۔

وہ مزید لکھتے ہیں:۔

> ''یہ تو مصنف کے اختیار کی بات نہیں' ماحول اور ہیرو اور ہیروئن کے اختیار کی بات ہے۔اپنی حد تک مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ میں نے حقیقت نگاری کو ہمیشہ فوٹو گرافی سمجھا ہے ممکن ہے کبھی کبھی شیشہ دھندلا ہو یا فلم لیتے وقت روشنی ٹھیک نہ ہو۔یا میری اپنی بصارت میں فرق ہو لیکن میں نے زندگی کی تنقید ہمیشہ زندگی کی عکاسی کے اندر سے کی ہے اور میں اصلی اور حقیقی کے فرق کا قائل نہیں''۔

''گریز'' کا موضوع عزیز احمد کو سفر کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔انہوں نے اپنی معلومات سے کافی فائدہ اٹھایا ہے۔بنیادی چیز یہی ہے جسے مصنف نے ناول کا رنگ دے کر پیش کیا ہے۔

نعیم ایلس کو'' بواد بولون'' یعنی بونوں کا باغ لے کر جاتا ہے۔یہاں اس باغ کا اس کے خوبصورت چشمہ کا' سبزے اور درختوں کے جھنڈ کا تفصیلی بیان ملتا ہے۔

ایلس کے چلے جانے کے بعد اس کی جدائی کا غم غلط کرنے کیلئے نعیم جرمنی کا سفر کرتا ہے۔جرمنی کی عورتوں کی شکل وشباہت ان کا رہن سہن' جرمنوں کے عام کردار' جرمنی کے خوبصورت مناظر' وہاں کی سیاسی فضاء ہٹلر کے دور میں جرمنی کے یہودیوں کی حالت' ان باتوں کا تفصیلی ذکر ملتا ہے۔جرمنوں کے متعلق وہ لکھتے ہیں۔

> ''یہ بھاری بھدے جرمن بالعموم بے ضرر ہوتے ہیں جب تک یہ بیئر پیتے رہتے ہیں یہ بالکل محفوظ ہیں لیکن جہاں انہوں نے سوچنا شروع کیا تو ہوا میں اڑتے ہیں اور ان کا مابعد الطبیعات کسی کی سمجھ میں نہیں آتی۔یا زمین پر کھیلنے لگتے ہیں اور اسی لئے ہتھیار اور سیاسی اسکیمیں بناتے ہیں یا سمندر میں غوطہ لگاتے ہیں اور بوٹ بناتے ہیں لیکن صلح کے ایام میں یہ قوم بالکل بے ضرر ہے''۔

جرمنی کے قدرتی مناظر کا بیان مثلاً لودے لائی کی شان' بایہ ڈل برگ' دریائے نیکر' اشتت گارت وغیرہ کے احوال عزیز احمد کی عمدہ قوت بیان کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔

مارگریٹ سے لطف اندوز ہونے کے بعد عزیز احمد کا پولی سیز پھر کا پرچم کھول دیتا ہے۔وہ ناروے

کا سفر کرتا ہے۔ ناروے کے خوبصورت شہروں اور وہاں کے قدرتی مناظر کا حال بیان کرتا ہے۔ واپسی میں نعیم بلجیم جاتا ہے مگر یہاں اسے کوئی خاص بات نظر نہیں آتی۔ پھر وہ ہالینڈ کی طرف رخ کرتا ہے۔ بون دریائے رہائن' بارن بارن فرائی برگ' ٹی ٹی زی' لڈوگسر یافن' بوڈن زی' ہیوین شاون اور لائبرگ وغیرہ کے بیانات بالکل ایسے ہی ہیں جیسے بالعموم سفرناموں میں ملتے ہیں۔ یہ حصہ گرچہ عمدہ بیانیہ کا نمونہ پیش کرتا ہے مگر ناول میں سفرنامے کا بھی رنگ پیدا کر دیتا ہے۔

''گریز'' میں نیچرلزم کے رجحان سے متاثر ہو کر عزیز احمد نے جنس کو بڑی بے باکی سے پیش کیا ہے۔ وہ قاری کو پورے یورپ کی سیر کراتے ہیں۔ یہ وہ دور تھا کہ امریکہ اور روس یورپ کی تہذیب وتمدن کے مقابلے میں کوئی حیثیت نہیں رکھتے تھے۔ یوں جب بات معیاری تہذیب وتمدن کی آتی تھی تو یورپ کی مثال دی جاتی تھی۔ لیکن جہاں مادی ترقیاں تھیں جہاں زندگی کو آسان سے آسان تر بنانے کی کوشش کی جارہی تھی جہاں مشین کو زیادہ انسان کی خدمت کیلئے تیار کیا جارہا تھا وہاں جنسی بے راہ روی اور اخلاقی گراوٹ بھی اعلیٰ ترقی کے منازل طے کر رہی تھی۔

لیکن ''گریز'' میں جب عزیز احمد قاری کو یورپ کی سیر کراتے ہیں تو وہ یورپ کی اس دور کی تہذیب ومعاشرت کے ساتھ ساتھ اقتصادی اور سیاسی کشمکش اور نظریاتی بحثوں کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ یہاں خیالوں کا تصادم' نظریات کا تصادم ایک آنے والی دنیا اور ایک جانے والی دنیا کے تصادم کو بھی ناول نگار نے بڑے حسن وخوبی سے پیش کیا ہے۔

لیکن ناول کے بین السطور میں بھی کچھ ایسی باتیں آگئی ہیں جو معاشرتی ناول نگار نے کھینچا ہے جاگیردارانہ معاشرے کی پیشکش یوں بھی عزیز احمد کا خاص موضوع رہا ہے اور انہوں نے اپنے کئی ناول میں حیدر آباد کی جاگیر ادرانہ تہذیب کو ایک گہرے واقف کار کی طرح پیش کیا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ اس تہذیب کے اثرات متوسط طبقے پر مرتسم ہوتے تھے۔

عزیز احمد خانم کے متعلق بتاتے ہیں کہ:۔

> ''جب خانم بڑی ہوئیں تو گھر میں اکیلی تھیں......ان کے والد دن کا وقت کچہری اور شام کا وقت کلب میں عہدہ داروں کی خوشامد میں گذارتے''۔

عزیز احمد نے ''گریز'' میں اینگلو انڈین خاندانوں کا ذکر کیا ہے اور یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ انگریزی زبان اور تہذیب سے مرعوبیت کا یہ عالم تھا کہ:

''اس زمانے میں کئی اینگلو انڈین عورتوں نے بورڈنگ ہاؤس کھول رکھے تھے جن میں حیدرآباد کے ترقی پسند نواب اپنی چار سے آٹھ نو برس کی عمر کی لڑکیوں اور اسی عمر کے لڑکوں کو داخل کر دیا کرتے اور ان کے بچے ان کو پاپا اور اپنی ماؤں کو ماما یا ممی کہا کرتے' نیز انگریزی اتنی اچھی بولنے لگتے یونیورسٹی کے گریجویٹ کو ان بچوں کے سامنے بات کرنے کی ہمت نہ ہوتی''۔

''مگر جب بلقیس گھر آ کے پاپا اور ماما سے صاف صاف انگریزی میں پیاری پیاری باتیں کرتی تو انہیں یہ محسوس ہونے لگتا کہ ان کے جاہل عزیز ان سے جلتے ہیں۔''

روایتی طور طریقے اور روایتی انداز فکر کے سلسلے میں کہیں کہیں تمسخرانہ انداز اختیار کر لیتا ہے۔ چنانچہ ایک موقع پر نعیم سوچتا ہے۔

''اس سے پہلے بھی مفلسی اور طالب علمی کے زمانے میں جب میرا سن صرف سترہ سال تھا مجھے عشق ہو چکا تھا۔ ایک دفعہ دن کے بارہ بجے سے رات کے دو بجے تک اسی عشق کے غم میں مبتلا رہا اور اس کے بعد وہ عشق اچھا ہو گیا۔''

لیکن کوشش کے باوجود نعیم روایت شکن نہیں بن پاتا۔ بلقیس سے اس کی محبت میں محبت کا روایتی تصور بھی کام کر رہا ہے۔ ایک مقام پر خانم نعیم سے کہتی ہے۔

''کیوں جی! تم یہ سب سے کہتے پھرتے ہو کہ ہم تمہاری خوشامد کرتے ہیں کہ بلقیس سے شادی کر لو۔ ہماری جوتی کو غرض ہے کہ کسی کی خوشامد کریں؟ پہلے ہی میرا دل خاندان کے جھگڑوں سے پک کے پھوڑا ہو گیا ہے۔ اپنوں سے غیر اچھے' میں تو غیروں ہی میں اپنی لڑکی کی شادی کروں گی''۔

اس طرح نعیم جب انگلستان جانے لگتا ہے تو بلقیس کے متعلق ''دیوان حافظ'' کی بجائے ''بانگ درا'' سے فال نکالتا ہے اور یہ فال نکلتا ہے۔

''ہم نے اے اقبال یورپ میں اسے ڈھونڈا عبث بات جو ہندوستان کی ماہ سیماؤں میں تھی''

جہاز کے سفر میں نعیم کی ملاقات ایک ایسے شخص سے ہوتی ہے جس کی بے ضمیری کی حد یہ تھی کہ اپنی بیوی سے پیشہ کراتا تھا۔

''راجہ اس کے شوہر کو بھی خوب پیسے دیتا ہے ۔چندر کا باپ کنجوس ہے اور صرف ساڑھے تین سو پونڈ سالانہ دیتا ہے۔ان دونوں میاں بیوی کے ٹھاٹ باٹ کیلئے یہ کافی نہیں یہ بھی ایک پیشہ ہے ۔میری خیال میں تو چندر جانتا ہے اور چشم پوشی کرتا ہے۔''

اور یہ بے ضمیر شخص اپنی بیوی سے پیشہ کروا کر اپنی عیاشیوں کیلئے پیسے فراہم کرتا ہے۔جب جہاز پورٹ سعید میں پہنچتا ہے تو نعیم کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ پورٹ سعید آدھا یورپ ہے۔یہاں چندر لڑکی کے شکار میں نکل جاتا ہے۔

''اور پھر چندر لڑکی کو ہوٹل میں لے گیا اور کمرے کا کرایہ پانچ شلنگ ادا کیا''

''گریز''میں عزیز احمد نے تاریخ سے بھی اپنی گہری دلچسپی کا ثبوت بہم پہنچایا ہے۔روم پہنچ کر نعیم پوپس آئی کے کھنڈروں کی سیر کو جاتا ہے۔

''پوپس آئی کے کھنڈر سڑک پر پرانی رتھوں کے پہیوں کے نشانات' بازار' عدالت کا کمرہ پچین کاری کا کام' پوپس آئی کے باغات اور مجسمے اور دیتی کا محل' کھانے کا کمرہ اور خانگی کمرے اور دیوار پر نقش کوک شاستر' سرخ رنگ اور سیاہ رنگ اور دیوار کے دیگر نقوش' عام حمام اور اپالو کا مندر' رنڈی کے مکان کا کھنڈر اس کیا سجاوٹ اور دیواروں پر منقش کوک شاستر اور ایمفی تھیٹر''۔

اسی طرح عزیز احمد نے نعیم کے توسط سے یورپ کی مصوری اور مصوری کے مختلف مدرسہ ہائے فکر کی باتیں بھی کی ہیں۔

''اور یہ تعریف ریاضی کے نقطہ نظر سے نہیں کی گئی تھی ۔یہ ہندسانہ مصوری کی ابتدا تھی مگر میں یہ دیکھنا چاہتا ہوں کہ یہ نوجوان مصور...... جو یقیناً بڑا ہنر مند ہے۔کسی اسلوب مصوری سے میری ننھی سی بہن (مارگریٹ) کو زندہ جاوید کر دینا چاہتا ہے ۔مہند ہندسانہ مصوری یا کلاسیکی یا' رومانی یا اثر پرستانہ' یا ورائے حقیقی یا باطنی...... یا یہ نوخیز صناع کسی نئے مکتب مصوری کا بانی ہے''۔

یورپ کے سفر میں نعیم کا تاثر یہ ہے کہ فرانس اور یورپ کے کچھ دیگر ممالک تہذیبی اعتبار سے انگلستان سے پیچھے ہیں۔انگلستان کی برتری کا تصور اس کی غلامانہ ذہنیت کی غمازی کرتا ہے جو لاکھ کوشش کے باوجود

کبھی کبھی جھلک اٹھتی ہی ہے۔فرانس میں سفر کرتے ہوئے نعیم سوچتا ہے۔

''اتنے میں میٹرو کا اسٹیشن آگیا اور دونوں دوست نیچے اترے۔ میٹرو کے اسٹیشن ان دنوں تو قابل برداشت تھے ۔مگر جاڑوں میں ان کو دیکھ کر نعیم کو تمی ہوتی تھی ۔انگلستان کی زیر زمین ریلوے کتنی تیز ہے' اسٹیشن کتنے صاف ہیں ہر چیز کتنی خوبصورت، کتنی با قاعدہ ہے''۔

یورپ کے سیر میں ایک مقام پر ایک حادثہ نعیم کو عجیب سے احساس سے دوچار کرتا ہے۔

''یہ زندگی کا ڈرامہ تھا ایک منٹ کے اندر انسانی جسم کی شکست' چند لمحوں میں موت۔ برتھا اکسل سن کی ہرجائی نگاہیں' ایلس کی وفا اور بے وفائی' بلقیس کے متعلق شاعرانہ تخیلات میری پاول کے عشق' کرا کسلے اور ہیروشا کی دوستی' خانم کی دنیاداری سب کھیل تھے...... مگر قدرت کے اس معمولی کھیل کے سامنے ہیچ ایک سواری سنبھل نہ سکی اور جوش حرکت حیات ہمیشہ کیلئے خاموش ...... اور زندگی کی ساری دلچسپیاں کیا ہیں؟...... اس خاموشی اور اس خاتمے کو بھول جانے کی ناکام کوششیں' تمام عشق محض افزائش نسل اور افزائش نسل کا انجام فضا۔ انسان جب اپنے آپ کو حیوان سمجھنے سے انکار کرتا ہے' موت اسے سمجھا دیتی ہے''۔

''گریز میں بین السطور بھی خاصی اہم باتیں کہی گئی ہیں جو یقیناً کہانی کو استحکام بخشتی ہیں اور جن کے ذریعے ناول نگار کے نقطہ نظر تک ہماری رسائی ہو جاتی ہے۔

پلاٹ

عزیز احمد کو ناول کے پلاٹ کی تشکیل کا ملکہ حاصل ہے ۔وہ فن ناول کے تمام عناصر کی خوبصورت اور مربوط ترتیب کے ذریعہ ناول کا ایسا پلاٹ تیار کرتے ہیں کہ یہ بہر جہت مکمل اور معیاری ہوتا ہے ناول کی تکنیک پر وہ پوری قدرت رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر احسن فاروقی کو بھی لکھنا پڑا کہ

''عزیز احمد کا تکنک پر قابو داد کے قابل ہے۔ان کے مطالعہ اور علم نے اس معاملہ میں ان کی پوری مدد کی۔اور ناول کا تکنیکی معیار انہوں نے بہت بلند کیا اس معاملہ میں وہ عصمت اور کرشن چندر دونوں سے آگے ہیں۔ (اردو ناول کی تنقیدی

تاریخ۔۲۳۵)

ناول کے فن سے عزیز احمد کی گہری واقفیت اور ناول کی تکنیک کو کامیابی کے ساتھ برتنے کی خصوصیت کا اعتراف سہیل بخاری نے بھی کیا ہے۔

''انگریزیت سے متاثر ہونے کے باوجود ان کا اسلوب بڑا دلکش، رنگین اور سحر طراز ہے۔اس کی متعدد مثالیں ان کی ہر کتاب میں بکھری پڑی ہوئی ملیں گی۔ البتہ ان کی زبان پر دکن کا خاصا اثر ہے۔مصنف مشرق اور مغرب دونوں کے میخانوں کے جرعہ کش ہیں اس لئے ان کی نظر میں بلند فکر، گہرائی اور خیالات میں وسعت پیدا ہوگئی ہے۔وہ فن کے اتار چڑھاؤ سے بخوبی واقف ہیں۔انہیں ناول کی تکنیک پر قابو حاصل ہے''۔(اردو ناول نگاری۔۱۵۹)

عزیز احمد کے ناولوں کے پلاٹ پر گفتگو کرنے سے پہلے ''گریز''ایسی بلندی ایسی پستی''اور''آگ'' کی تفصیلات سے واقفیت ہمارے لئے ناگزیر ہے۔

''گریز''عزیز احمد کے تمام ناولوں میں سب سے اہم ہے۔بعض ناقدین کی نگاہ میں یہ سجاد ظہیر کے ناولٹ ''لندن کی ایک رات'' سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی کی رائے ہے کہ

''گریز'' دراصل سجاد ظہیر کی ''لندن کی ایک رات کی ارتقائی شکل ہے''۔(اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک۔۲۵۱)

''گریز''میں پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے درمیان کی کہانی پیش کی گئی ہے۔اس ناول کا مرکزی کردار نعیم ہے جو اپنے خاندان کی بہن بلقیس سے عشق کرتا ہے وہ آئی سی ایس کیلئے منتخب کرلیا جاتا ہے اور بحری جہاز کے لئے مختلف ممالک کی سیر کرتا لندن پہنچ جاتا ہے۔وہاں سے نعیم اپنی محبوبہ بلقیس کی ماں کے پاس شادی کا پیغام بھیجتا ہے۔لیکن کچھ دنوں بعد اس کے سر سے عشق کا بھوت اتر جاتا ہے اور وہ لندن کی دلچسپیوں میں کھو جاتا ہے۔یہی نہیں جب چھٹیوں میں وہ فرانس جاتا ہے تو پیرس کے نائٹ کلبوں کی رنگینیوں اور رعنائیوں میں اپنے وجود کو مدغم کر دیتا ہے۔اس اثناء میں وہ کئی مہ وشوں کو اپنی خواب گاہ کی زینت بنا چکا ہے اور ہر کلی پر بھنورے کے مانند چکر لگانے لگتا ہے۔

فرانس میں اس کی دوستی ایک امریکی لڑکی ایلس سے ہو جاتی ہے۔

''حالانکہ یہ دوستی انتہائی سطحی قسم کی ہے لیکن اس دوستی کی بنیاد صرف دونوں کا متضاد جنسوں سے تعلق تھا دونوں ایسے ملکوں سے آئے تھے جو ایک دوسرے کیلئے دلچسپی

رکھتے تھے اور دونوں کے مذاق بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔لیکن پیرس کی تنہائی نے دونوں کو دوست بنادیا''

ان دونوں کی دوستی محبت میں بدل جاتی ہے اور ایلس ایک دن اپنا سب کچھ نعیم پر نچھاور کر دیتی ہے۔حالانکہ وہ اس نظریے کی حامی ہے کہ اپنا جسم اسی شخص کے حوالے کرے گی جو اسکا شریک سفر بنے گا۔ایلس نعیم سے شادی کرنے کی اجازت حاصل کرنے کیلئے اپنے والد کو خط لکھتی ہے جو ایک امریکی باشندہ ہے اس کا خط ملتے ہی ایلس کے والد پیرس آجاتے ہیں اور وہ مشروط طور پر دونوں کی شادی کیلئے تیار ہوجاتے ہیں کہ ایلس اور نعیم دونوں الگ الگ رہیں اس کے باوجود ان دونوں کے دلوں میں ایلس اپنے والد کے ساتھ امریکہ چلی جاتی ہے۔ایلس کی عدم موجودگی میں نعیم کو اپنی زندگی بے کیف اور ویران معلوم ہوتی ہے لیکن جلد ہی اس کی ملاقات ایک دشمن ہوش وخرد میری پاول نام کی لڑکی سے ہوجاتی ہے۔نعیم اپنی افتادطبع کے باعث اس کو بھی اپنا دل دے بیٹھتا ہے۔پاول چونکہ ایک سوشل ورکر ہے اس لئے اس کو اتنا وقت نہیں کہ نعیم کے ساتھ پینگیں بڑھا سکے اور اس کی تنہائیوں کی رفیق بن سکے کبھی کسی ہوٹل یا ڈائننگ ہال میں نعیم کی ملاقات پاول سے ہوجاتی ہے اور نعیم پیرس سے خالی ہاتھ لندن واپس آجاتا ہے اور اپنی تعلیمی مصروفیات میں کھوجاتا ہے لیکن کچھ دنوں بعد پاول بھی لندن پہنچ جاتی ہے اوجیمس کرا کسلے سے شادی رچالیتی ہے۔لہذا نعیم کو پیہم صدمات اور اذیتوں سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔انگلستان میں اپنی تعلیم مکمل کرلینے کے بعد وہ اپنے وطن لوٹ جاتا ہے۔لیکن بلقیس کی طرف سے بھی اسے نامرادی ہاتھ آتی ہے۔کیونکہ وہ کسی اور کی ہوچکی ہوتی ہے۔اس طرح وہ دل برداشتہ ہوکر اپنے غموں اور دکھوں کا مداوا اپنی مصروفیتوں میں تلاش کرتا ہے اور شادی نہیں کرتا۔

''گریز'' سولہ ابواب پر مشتمل ہے۔عزیز احمد نے واقعات سے زیادہ کرداروں کی نفسیات کو فنکارانہ انداز میں پیش کر کے ناول کو اثر انگیز بنایا ہے نعیم کی داخلی کیفیات اور اس کے جذباتی اور نفسیاتی عوامل کا اظہار بڑے فنی اور حسن کارانہ طور پر ہوا ہے۔نیتجتاً نعیم کی نفسیاتی ' جذباتی اور داخلی زندگی کی عکاسی نے ناول کی تہہ دار معنویت کو ترفع بخشی ہے۔اس ناول میں سیاسی' سماجی اور تہذیبی محرکات اور اثرات کی عکاسی بھی بڑے سلیقے سے ہوتی ہے۔عزیز احمد نے نعیم کی سیرت نگاری اور پیکر تراشی میں اتنی چابکدستی اور مہارت کا ثبوت پیش کیا ہے کہ اس کی شخصی انفرادیت اور مرکزیت کسی جگہ بھی ٹوٹتی اور بکھرتی نظر نہیں آتی۔وہ شروع سے آخر تک اپنے مخصوص طرز عمل کے باعث پورے ناول میں نمایاں رہتا ہے۔نعیم چونکہ

عہد حاضر کا تعلیم یافتہ نوجوان ہے لہذا وہ عزیز احمد اور اس کے نفسیاتی نظریات سے کما حقہٗ واقف ہے اور اسے اپنی شخصی اور انفرادی زندگی کا احساس بھی ہے ۔ بلکہ دوسروں کی نفسیاتی کیفیات کو بھی پیش نظر رکھتا ہے۔ اپنی ڈائری میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے۔

> ''جب سے میں نے سنا تھا کہ خانم چاہتی ہیں کہ اس کی شادی مجھ سے ہو' تب سے بلقیس کی شان نارسائی میں فرق آگیا تھا۔ کشش کا بہت بڑا باعث یہ تھا کہ میری مفلسانہ طالب علمی کے زمانے میں وہ میری پہنچ سے باہر تھی۔ آئی سی ایس کے انتخاب نے مجھے اتنا اوپر اٹھا دیا کہ میرا ہاتھ اس تک پہنچ سکتا تھا اس سے ناامیدانہ اشتیاق کا خاتمہ ہو گیا تھا اور اس کی جگہ دلچسپی' لطف اور زیادہ مادی قسم کے جذبات نے لے لی تھی''۔ (گریز۔ ص۔ ۲۸)

عزیز احمد کی خارجی حقیقت نگاری' داخلی نکتہ آفرینی' نفسیاتی' ژرف بینی' گہری بصیرت اور فنکارانہ شعور نے ''گریز'' کے پلاٹ کو بہت ہی معنی خیز' تہہ دار اور فکر انگیز بنا دیا ہے۔ انفرادی اور اجتماعی' شخصی اور سماجی تاریخ اور تہذیبی زندگی کے اتنے سارے پہلوؤں کو ناول کے پلاٹ میں اتنی خوبصورتی اور نظم وضبط کے ساتھ سمونا سب کے بس کی بات بھی نہیں۔

عزیز احمد اپنے ناولوں میں فرد اور معاشرے کے درمیان گم شدہ قدروں کے جویا ہیں وہ معاشرتی خباثتوں اور بدعنوانیوں کی پردہ پوشی نہیں کرتے بلکہ کرداروں کی نفسیاتی اور جذباتی کیفیات کی عکاسی کر کے ان کی محرمیوں اور مسرتوں تک رسائی کے خواہاں ہیں ۔عزیز احمد نے نہ صرف فنی طور پر بلکہ موضوعات کے اعتبار سے بھی ناول کے سرمایہ میں گراں قدر اضافہ کیا ہے۔

''ایسی بلندی ایسی پستی'' کا موضوع حیدرآباد کی اعلیٰ سوسائٹی اور اس کی تہذیبی و معاشرتی زندگی ہے اس ناول میں جاگیردارانہ طبقہ کی ہوس رانیوں کے علاوہ اس کی کھوکھلی زندگی' جھوٹی شان وشوکت' جاہ وحشمت اور رقص وسرور کی محفلوں' مغربی طرز کے ہوٹلوں اور نائٹ کلبوں کی داد ودہش کو بیان کیا گیا ہے۔

ناول کی ابتداء میں اتنے سارے کردار سامنے آجاتے ہیں کہ قاری کا ذہن ان میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ بعض واقعات اور کردار فلیش بیک کی تکنیک میں پیش کئے گئے ہیں اور بظاہر ان میں کوئی ربط نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن ناول نگار کو چونکہ فن پر پوری قدرت حاصل ہے۔ لہذا وہ قاری کی توجہ کرداروں کی فوج سے ہٹا کر مرکزی کردار سلطان حسین اور نور جہاں پر مرکوز کر دیتا ہے۔ نور جہاں کی تعلیم یوں تو کیمبرج تک ہوئی

ہے لیکن اس کی سادہ مزاجی' مشرقی ماحول اور تربیت کی رہین منت ہے۔اس کے برعکس سلطان حسین کا کردار جو کشن پلی کا آوارہ مزاج اوراوباش انجینئر ہے۔نور جہاں کی والدہ سلطان حسین سے اس کی شادی صرف اس لئے کردیتی ہیں کہ وہ صاحب جائیداد ہے حالانکہ سلطان حسین کی شراب نوشی اور عیاشی کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے۔عمر کی اس منزل میں ہے کہ عورت بھی اس کی طرف کم راغب ہوتی ہے۔مسوری کی پہاڑیوں کے گوشے گوشے اس کی خلوت نشینی کے راز دار ہیں۔نور جہاں سے شادی کے بعد بھی غیر عورتوں سے اس کا ملنا جلنا باقی رہتا ہے یہی نہیں نور جہاں جیسی وفا رشعار بیوی کو بھی وہ شک کی نگاہوں سے دیکھتا ہے اس اثناء میں نور جہاں کے یہاں ایک بچی کی پیدائش ہوتی ہے لیکن رفتہ رفتہ ان کی ازدواجی زندگی جہنم بن جاتی ہے اور سلطان حسین کی نور جہاں سے علحدگی ہوجاتی ہے ایک دن کسی پارٹی میں اس کی ملاقات اطہر سے ہوجاتی ہے۔ جو بچپن میں اس کا ساتھی رہ چکا ہوتا ہے۔دونوں ایک دوسرے میں دلچسپی لینے لگتے ہیں اور شادی کرلیتے ہیں اس کے بعد نور جہاں کی زندگی پرسکون گذرنے لگتی ہے۔

سلطان حسین بھی ایک سگھڑ اور گھریلو لڑکی خدیجہ سے شادی کر کے چین کی سانس لیتا ہے۔کیونکہ خدیجہ کو سلطان حسین کی دوسری دلچسپیوں سے کوئی وابستہ نہیں ہے۔وہ ایک مشرقی اور شوہر پرست بیوی کی طرح اپنے مجازی خدا کا خیال رکھتی ہے۔لیکن کثرت شراب نوشی کے باعث چونکہ سلطان حسین کے اعصاب کمزور ہوچکے ہوتے ہیں لہذا ایک دن اپنے دفتر میں اچانک حرکت قلب بند ہوجانے کے باعث اس کی موت ہوجاتی ہے۔

''ایسی بلندی ایسی پستی'' عزیز احمد کا ایک تجرباتی (Cinslacleal) ناول ہے۔کیونکہ اس میں ایک ہی خاندان کی زندگی اورسرگذشت کو بیان کیا گیا ہے۔عزیز احمد نے اس ناول کا قبل سے باضابطہ کوئی خاکہ تیار نہیں کیا تھا اور نہ ہی یہ مسلسل لکھا گیا۔مختلف اوقات میں اس کے ابواب لکھے گئے۔

> ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں جابجا گہرا طنز ملتا ہے۔''ہوس'' اور مرمر اور خون'' سے یہ ناول اس لئے مختلف کہا جاسکتا ہے کہ اس میں عریانی یا جنسی تلذذ کا احساس نہیں ہوتا۔

سریندر کے کردار کے ذریعہ ناول نگار نے پورے معاشرے پر تبصرہ کیا ہے اس کی خود کلامی اور ناول کی تکنیک پر شعور کی رو کا گمان ہوتا ہے۔یہ نہیں کہا جاسکتا کہ عزیز احمد نے شعور کی رو کی تکنک کو باضابطہ اورشعوری طور پر برتنے کی کوشش کی ہے۔اس ناول میں وقت کا فریب سریندر کی خود کلامیوں سے نہیں بلکہ

اس کی بنیادی تکنیک سے بھی ٹوٹ گیا ہے۔اس ناول کی روح تک پہنچنے کیلئے عزیز احمد کا یہ بیان بے حد معاون ہوتا ہے۔

''اس تجریاتی ناول میں پہلے پس منظر دیا گیا ہے۔کشن پلی کی پہاڑیاں پھر ایک خاندان جس کا طربیہ اور حزنیہ ڈرامہ......جس حد تک طرب یا حزن متوسط طبقے میں ممکن ہے کیونکہ اور ہر چیز کی طرح طرب اور حزن میں بھی متوسط طبقے ارسطو کے نظریہ اعتدال کو صدیوں تک لگائے رہا۔دو نسل پہلے سے شروع ہوتا ہے پھر آخری پود کے بیان میں کینوس کو ذرا وسیع کر کے تمام بہن' بھائیوں کا تفصیلی حال ایک باب میں ہے۔ان میں سے ایک بہن ہیروئن بنانے کیلئے چنی گئی ہے۔جو اس خاندانی ماحول کے بیان کے بعد ایک کافی بالذات کردار کے طور پر ابھرتی ہے اور اس کی شادی کے ساتھ شوہر جائز اور ناجائز حق ملکیت کا قصہ چھڑ جاتا ہے یہ کوئی نئی بات نہیں۔

''گریز''ایسی بلندی ایسی پستی'' کے بعد'' آگ''عزیز احمد کا سب سے اہم ناول ہے جسے 1908ء سے 1945ء تک کی کشمیری زندگی کے پس منظر میں عزیز احمد نے 1946ء میں لکھا جو صرف کشمیر کی زندگی کا احاطہ نہیں کرتا بلکہ اس ناول کے مطالعہ سے اس وقت کے ہندوستان کے سیاسی' سماجی' تہذیبی' ثقافتی اور معاشی حالات سے بھی واقفیت ہو جاتی ہے۔سیاسی اعتبار سے یہ زمانہ بہت اہم رہا ہے۔عزیز احمد نے اس ناول کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے' شنیدہ اور دیدہ' پہلا حصہ آٹھ اور دوسرا حصہ چھ ابواب پر مشتمل ہے ۔چند ابواب میں ناول نگار نے کشمیر اور ہندوستان کی تہذیبی زندگی کا ایسا مرقع پیش کیا ہے کہ اس کے مطالعہ کی وسعت اور وقت مشاہدہ کی باریک بینی کا اعتراف کرنا پڑتا ہے۔

''آگ''میں کشمیری زندگی کے اہم گوشوں پر ہی روشنی نہیں ڈالی گئی ہے بلکہ جا بجا ان پر نشتر زنی بھی کی گئی ہے وہاں کی غربت اور فلاکت' گندگی اور نجاست' بیماری اور بھوک' رجعت پسندی اور روشن خیالی' مذہب پرستی اور عیش پرستی تقریباً تمام پہلوؤں کی نقاب کشائی کی گئی ہے۔خواجہ غضنفر جو سکندر جو اور انور جو کے کردار سرمایہ داری کے نمائندے ہیں جن کی زندگی کا ماحصل دولت کمانے اور عیاشی کرنے کے سوا کچھ بھی نہیں' ان کے برعکس متوسط طبقے کا نمائندہ ظہری صاحب کا کردار ہے جو تعلیم یافتہ' جمہوریت پسند اور غریبوں کی ہمدرد ہے۔لیکن المیہ یہ ہے کہ یہی ظہری صاحب جب ڈوگرہ سرکار کے ملازم ہو جاتے ہیں تو ان کے نقطہ نظر میں یکسر تبدیلی آجاتی ہے۔

اس ناول میں نچلے طبقے کے کئی ایسے کردار پیش کئے گئے ہیں جو بعض جہت سے ہی جاندار اور موثر ہیں

یوں تو اس ناول میں درجنوں کردار ہیں جو اپنی اپنی جگہ پر اہم ہیں۔لیکن کلیدی اور مرکزی کردار کوئی نہیں ہے۔زون کو غضنفر جو اور فضلی کو سکندر جو کی داشتہ کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔معاشرے کے اخلاقی زوال کی انتہا یہ ہے کہ زون کا شوہر جبا خود اپنی بیوی کو غضنفر جو کی خواب گاہ کی زینت بننے کیلئے بھیجتا ہے اور اس کی بیٹی فضلی کو غضنفر جو کا بیٹا سکندر جو اپنے پرانے خادم امد د کی مدد سے حاصل کر لیتا ہے ان دونوں کے برعکس انور جو بدلے ہوئے حالات میں خود کو ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے اس طرح اس ناول میں اعلیٰ طبقے کے ایک خاندان کی تین نسلوں کی زندگی کو بڑے ہی فطری انداز میں پیش کیا گیا ہے۔چونکہ اس ناول میں باضابطہ پلاٹ اور کہانی نہیں ہے اور 37 سال کی کشمیری زندگی کے پس منظر میں ایک سرمایہ دار گھرانے کی تین نسلوں کے حالات بیان کئے گئے ہیں اس لئے کوئی ایسا اہم کردار نظر نہیں آتا جسے ہیرو یا ہیروئین کا نام دیا جا سکے۔نتیجتاً دسارا کشمیری معاشرہ ''آگ'' کا مرکزی کردار بن گیا ہے۔بقول جے پی پرسٹلے۔

''ناول نگار کا کام فرد کو سماج میں پیش کرنا ہے۔اس لئے سماج خود بڑے ناولوں میں ایک اہم کردار بن جاتا ہے۔

(Kuteratyreabd wetermman-412)

عزیز احمد ''آگ'' سے خود بھی مطمئن نہیں تھے کیونکہ انہوں نے کشمیر کی خارجی زندگی کا مطالعہ کیا تھا۔یہ اور بات ہے کہ وہ کشمیریوں سے ملتے جلتے رہتے تھے ان کی خوشیوں اور غموں میں شریک بھی رہتے تھے لیکن عزیم احمد کو اس کا احساس تھا کہ آگ میں وادی کشمیر کے مسلمانوں کی زندگی خارجی انداز میں پیش ہوئی ہے۔اور اس کے ابتدائی حصے پر بیانیہ اثرات غالب آ گئے ہیں۔اس ناول کے آخری ابواب چونکہ بڑی عجلت میں لکھے گئے اس لئے کرداروں کی نشوونما فطری انداز میں نہیں ہو سکی۔حقیقت تو یہ ہے کہ '' آگ'' میں غیر ضروری کردار بھی آ گئے ہیں۔عزیز احمد نے اس کا جواز یہ پیش کیا ہے کہ ناشر کے تقاضوں کے باعث اس میں یہ خامیاں رہ گئیں۔

''ناول کا معاہدہ شیخ نذیر احمد مرحوم مالک تاج آفس سے ہوا تھا۔ہر ہفتہ انکا تقاضہ کا خط آتا ہے کہ ناول کو جلدی مکمل کیجئے''۔

عزیز احمد کے ناولوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ انہوں نے فنی باریکیوں کو پیش نظر رکھ کر ہی موضوع کے لحاظ سے اپنے کرادروں کو تراشا ہے ''گریز'' کا نعیم ہو یا ایلس ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کی نور جہاں ہو یا سلطان حسین '' آگ'' کی زون ہو یا غضنفر جو یہ سب کردار اپنے معاشرے کی بھرپور

نمائندگی کرتے ہیں۔

''گریز میں چونکہ مغربی ماحول کو پیش کیا گیا ہے۔ لہٰذا نعیم اور ایلس کے علاوہ دیگر ضمنی کرداروں کے ذریعہ وہاں کی تہذیبی زندگی کی تصویر ہمارے سامنے آجاتی ہیں ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں حیدرآباد کی معاشرتی اور تمدنی زندگی کا عکاسی کی گئی ہے۔ لہٰذا سلطان حسین جیسا اوباش اور نور جہاں جیسی سادہ اور حساس لڑکی کے کردار کی اختراع کی گئی ہے۔ اس طرح ''آگ'' بظاہر کشمیر کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ لیکن یہ ناول برصغیر ہی کے نہیں بلکہ اس وقت کے عالمی' سیاسی' سماجی اور تہذیبی حالات و واقعات کو بھی اپنے دامن میں سمیٹ لیتا ہے۔ چونکہ اس ناول کا بنیادی موضوع کشمیری زندگی ہے۔ لہٰذا ''آگ'' میں جابجا مناظر قدرت کی بڑی دلفریب عکاسی کی گئی ہے۔

> ''سامنے تخت سلیمان پر سرمئی دھندلی رنگ کا بادل اپنے لطیف رومانی لمس کے ساتھ ساتھ دائیں ے طرف ہٹ رہا تھا۔ پیچھے کی پہاڑی سلسلے کی چوٹیاں گھرے سرمئی رنگ کے بادلوں میں چھپ گئی تھیں جن میں ایک شگاف سے مہاویر کی سفید برفانی مانگ نظر آرہی تھی۔ دوسری طرف سورج کی ہلکی سنہری شعائیں بڑی ندی اور دل گداز شفقت سے پیر پنجال کے سربہ فلک برف پر چمک رہی تھیں اور اس طرف دور دور تک بادل نہ تھا''۔ (آگ ص۔ ۱۶۹)

یوں تو ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں پہاڑی شہروں اور علاقوں کی زندگی کی جھلکیاں ملتی ہیں اور وہاں کے ماحول اور تہذیب کو دکھایا گیا ہے لیکن منظر نگاری کو بطور خاص عزیز احمد نے ''آگ'' ہی میں پیش کیا ہے جس سے زبان اور اسلوب پر ان کی دسترس کا ثبوت ہی نہیں ملتا ہے مناظر فطرت سے ان کی گہری دلچسپی کا اظہار بھی ہوتا ہے۔

> ''برف کے پل پگھل چکے تھے اور مشرقی لڈر برف کے تودوں کے بوجھ سے بے نیازانہ دیوانہ رفتار سے بہہ رہی تھی دیواروں اور چیڑوں کے درمیان سے گذرتی ہوئی برف سے مس کر جاتی' جواب لڈر کا پانی بن کے بہہ رہی تھی...... سامنے پہاڑ پر ایک بڑی بلندی سے ایک چھوٹا سا آبشار بہہ رہا تھا'' (آگ۔ ص۔ ۲۲۲)

عزیز احمد اپنے ناولوں میں ایسے واقعات پیش کرتے ہیں جن کا موضوع ماحول اور کردار سے براہ راست تعلق ہو یا نہیں، لیکن بالواسطہ طور پر ان میں کوئی نہ کوئی رابطہ ضرور ہوتا ہے۔ بقول جان ہنیری:

''ناول نگار کیلئے ضروری ہوتا ہے کہ وہ واقعات پر روشنی نہ ڈالے بلکہ انسانوں کو ابھارے جوان واقعات وحادثات کا شکار ہیں''

(Thewriters Book-Page-27)

عزیز احمد اپنے کرداروں کو اتنے موثر انداز میں پیش کرتے ہیں کہ واقعات کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔

''اس طبقے کے مرد ہی انگریز عورتوں سے شادی نہیں کرتے تھے بلکہ ان کی عورتیں بھی انگریز مردوں سے شادی کر لیتی تھیں۔اس قسم کی ایک عورت زینت رکاب جنگ ہے' جو رکاب جنگ کی زندگی ہی میں فلرٹ کرتی تھی۔اس کی موت کے بعد اس نے ایک انگریز لیوس سے شادی کر لی۔شادی سے قبل وہ اس کا پاندان اٹھائے پھرتا تھا۔فراخندہ نگر میں زینت کو گندمی بھینس کے نام سے پکارا جاتا تھا وہ جنس کے معاملے میں بڑی آزاد خیال تھی''۔ (ایسی بلندی ایسی پستی)

عزیز احمد کے ناولوں میں معاشرہ اور ماحول اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ اس عہد کے سیاسی' سماجی' ثقافتی اور تہذیبی حالات بالکل روشن ہو جاتے ہیں۔ ان کی جزئیات نگاری بڑی توانا' خوبصورت اور اثر انگیز ہوتی ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے ناول کے موضوع' کردار اور معاشرے کے تاریخی' جغرافیائی اور ثقافتی پس منظر سے بخوبی واقف ہیں''گریز'' ایسی بلندی ایسی پستی یا''آگ'' کے مطالعے کے وقت قاری اسی ماحول اور معاشرے میں خود کو محسوس کرتا ہے۔جن کی بنیاد پر یہ ناول لکھے گئے ہیں۔

''پانی سیلانی نہر کی سطح سے بھی نیچے اتر چکا تھا۔اور بڑھتے بڑھتے اس دائرے کے اس قوس کے ایک خم پر کچھ کچے پکے مکانات نظر آئے کچھ خارشی بھوکے ٹھٹھرے ہوئے کتے بند پر بیٹھے بغیر کسی خوف' بغیر کسی امید کے وہ راہ گیروں کو دیکھ رہے تھے۔مکانوں کے سامنے صحن کے برابر کچھ کھلی ہوئی جگہ تھی جس میں کچھ ادھیڑ کشمیری عورتیں اپنے گھیر دار پھیرنوں میں بیٹھی باتیں کر رہی تھیں۔لیکن جوان سی گول مول لڑکی منہ پر نل سے پانی کا گھڑا بھر کر ایک دو منزلہ مکان کے نچلے دروازے سے اندر جا رہی تھی''۔ (آگ۔۱۸۵)

جذبات نگاری میں عزیز احمد کو ید طولیٰ حاصل ہے چونکہ انہوں نے انسانی نفسیات دکا بڑا گہرا مطالعہ اور مشاہدہ کیا ہے لہذا کردواروں کے جدبات واحساسات کی پیش کش میں بڑی ژرف بینی اور فنی بصیرت

کا ثبوت ملتا ہے ان کی جذبات نگاری بڑی فطری اور حقیقت پسندانہ ہے لہذا کہیں کہیں عریاں صورت حال پیدا ہو جاتی ہے۔ ناول کے مطالعہ کے دوران محسوس ہوتا ہے کہ عزیز احمد ایسے مواقع پر بے حجابانہ اور بے تکلفانہ وہ سب کچھ کہہ دینا چاہتے ہیں جو انہوں نے دیکھا اور محسوس کیا ہے۔

> ''بیتابی سے اس نے مارگریٹ کا بوسہ لیا۔ اس نے اپنے جسم کو مارگریٹ کے جسم سے لپٹے محسوس کیا۔ مارگریٹ کے پستان چھوٹی چھوٹی اور فولاد کی سخت ناشپاتیوں کے سے تھے۔ اس کا ہاتھ ادھر ادھر پھرتا رہا اور تھوڑی دیر کے بعد اس نے اپنے جسم پر بھی مارگریٹ کی انگلیوں اور نوک دار ناخنوں کی سرسراہٹ محسوس کی'' (گریز۔ص۔۲۹۱)

اس اقتباس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ جنس کے جن لطیف اور نازک پہلوؤں کو عزیز احمد نے بیان کیا ہے اور جذبات نگاری جتنے موثر اور دلکش انداز میں کی گئی ہے۔

عام فنکار کے بس کی بات نہیں تھی۔ بادی النظر میں یہاں عریاں نگاری کا احساس ہوتا ہے۔ اور قاری جنسی تلذذ میں مبتلا ہو سکتا ہے۔ لیکن ماحول اور فضاء کے پیش نظر یہ منظر ناگزیر ہے۔ یہاں ناول نگار نے جذباتی مدوجزر کو بڑی خوبصورتی اور فنکاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ جنس اور ہوس کا ترفع محبت کے لطیف ترین جذبے میں کب اور کن حالات میں متشکل ہوتا ہے عزیز احمد نے ''گریز'' میں بڑی فنکاری سے اس امر کی طرف اشارہ کیا ہے۔ جنس اور محبت کے اس گہرے ربط اور بے نام رشتے کو اردو ناول میں اس سے قبل کسی نے پیش نہیں کیا تھا جنسی طلب اور خواہش کو محبت کا ترفع اور تقدس کیسے حاصل ہوتا ہے' جنسی اختلاط اور جسمانی اتصال سے محبت میں جو توانائی اور استحکام پیدا ہوتا ہے ان کیفیتوں کے اظہار میں عزیز احمد نے جنسی نفسیاتی ژرف بینی کا ثبوت پیش کیا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

> ''اور وہ خواہش جو ایلس کی دوستی کے ساتھ ظہور میں آئی تھی' ایلس کے جسم' ایلس کے کنوارے پن کو فتح کرنے کی خواہش اور اس کا کہیں نام ونشان بھی نہ تھا ایلس اب بھی کنواری تھی لیکن وہ احترام جو ایک عرصے سے آہستہ آہستہ نعیم کے دل میں پیدا ہو رہا تھا اس ایک لحظہ میں جذبہ پرستش بن گیا'' (گریز۔ص۔۱۲۱)

جنس کا یہ نظریہ اردو میں غالباً پہلی بار پیش کیا گیا۔ اس لحاظ سے اس ناول کی اہمیت اور قدر و قیمت مسلم ہے۔ یہ صحیح ہے کہ عزیز احمد جنسی جذبے اور کیفیات کا اظہار راست انداز میں کرتے ہیں۔ چونکہ وہ خود کسی

جنسی الجھن (COMPLEX) کا شکار نہیں۔ لہٰذا اس کے بیان میں وہ کسی تکلیف کو راہ نہیں دیتے جنس کی ضرورت، حقیقت اور ماہیت کو مذہب سے الگ ہٹ کر سمجھنے کی کوشش کی جانی چاہئے آج بھی ادب کو مخصوص عینک لگا کر دیکھنے والے لوگ موجود ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس آئینہ خانے میں خود ان کو اپنی بھی تصویر مکمل اور حقیقی رنگ میں نظر آئے گی۔ عزیز احمد نے جنسی جذبے اور کیفیات کو جتنے لطیف اور فطری انداز میں اپنے ناولوں میں برتا ہے کہ دوسرے فنکاروں کے یہاں تقریباً یہ مفقود ہے۔ محبت کے لطیف جذبے اور کیفیات کی ترجمانی کتنے فطری انداز میں ہوئی ہے۔

> ''لطاف' نرمی' دل کی نرمی' جسم کی نرمی' روح کی نرمی' یہی وہ چیز تھی جو اسے اپنی اور ایلس کی محبت کی اصل معلوم ہوتی تھی کہیں جنسیات کی آندھی نہیں تھی۔ کہیں طوفان نہیں' کہیں طغیانی نہیں' کوئی زور و شور نہیں کوئی ہلچل نہیں' محبت کی ہوا آہستہ آہستہ چل رہی تھی...... ہر طرف سکون' ایسا سکون' ایسا لطیف سکون' ایسی لطافت جو اس کی روح نے آج تک محسوس نہیں کی تھی''۔ (گریز)

قبل عرض کیا جا چکا ہے کہ واحد متکلم کے ذریعہ ''گریز'' کے واقعات میں اعتبار' تاثر اور یقین آفرینی پیدا ہو گئی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس ناول میں واحد متکلم کا استعمال بہت کم جگہ ہوا ہے چونکہ واحد متکلم کے استعمال سے تحریر میں ڈرامائی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اس لئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ''گریز ایک طرح کا داخلی ڈرامہ بن گیا ہے۔ جس میں کرداروں کے محسوسات' کیفیات اور نفسیات کو راست انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ عزیز احمد نے ''گریز'' کے مرکزی کردار نعیم کے نقطہ نظر سے اس ناول کو پیش کیا ہے۔ اڈرو ڈروسن ہیم کا دعویٰ ہے کہ

> ''جب ناول کسی ایک کردار کے نقطہ نظر سے پیش کیا جاتا ہے تو بھی بالکل واحد متکلم کا تاثر پیدا ہو جاتا ہے''۔

(What Happens Literatere-pg-72)

> ''دماغ نے ذرا سی کوشش کی تو بلقیس سامنے کھڑی تھی۔ مذاق اڑا رہی تھی کہ سمندر کے اس ذرا سے تلاطم میں آپ کا یہ حال ہو گیا۔ وہ نعیم واہ۔ پھر مذاق اڑاتے اڑاتے مجھے بیمار اور پریشان دیکھ کر وہ خود بھی پریشان ہو گئی اور تسلی دینے لگی جہاز نے دائیں جانب حرکت کی تو اس نے میرے بائیں کانٹ میں جھک کے محبت کا

اقرار کیا۔

عزیز احمد کے ناولوں میں مکالمے کم ملتے ہیں چونکہ زبان و بیان پر انہیں قدرت حاصل ہے اس لئے جہاں بھی مکالمے استعمال کئے گئے ہیں واقعات اور کردار کی مناسبت سے بڑے فطری اور حقیقی ہیں۔ چھوٹے چھوٹے جملے پر اثر الفاظ' سادہ اور سلیس زبان کا استعمال ہی مکالمہ میں جان ڈال دیتا ہے۔ قلبی واردات اور جذباتی شدت کے اظہار کیلئے مکالمہ کا موثر ہونا لازمی ہے۔ ورنہ ناول نگار اپنے مقصد میں کامیاب نہیں ہوسکتا" ایسی بلندی ایسی پستی" کی خورشید زمانی جب بہت چھوٹی تھیں تو ان کے والد قابل جنگ نے ان کی تعلیم و تربیت ایک چھبیس سالہ اینگلو انڈین مس اسکرو کو مامور کر دیا تھا چونکہ خورشید زمانی کی ماں اس دنیا میں نہیں تھیں اس لئے وہ بہت جذباتی اور حساس ہوگئی تھیں۔ گھر کی ایک ایک بات کو بغور دیکھتی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مس اسکرو کو پسند نہیں کرتی تھیں کیونکہ قابل جنگ کی مس اسکرو میں یقیناً دلچسپی تھی جس کو خورشید زمانی اپنی کم عمری کے باوجود محسوس کرتی تھی۔

"پپا"

"کیا بیٹی"

"ہم مس اسکرو سے نہیں پڑھتے"

"کیوں بیٹی"

"یہ ہم کو اچھا نہیں پڑھاتی"

"بیوقوفی کی باتیں نہ کرو"

"پپا یہ ہم کو پسند نہیں"

"بے وقوفی کی باتیں نہ کرو" اور قابل جنگ خورشید زمانی کے دونوں گال کو چوم کر چلے گئے۔ وہ ان کی دو حصوں میں بٹی ہوئی داڑھی کی چھبن محسوس کر کے رات کو بہت دیر تک روتی رہی اور اپنے آپ سے کہتی رہی۔

(ایسی بلندی ایسی پستی۔۲۰)

"نہیں ہم تو اس سے نہیں پڑھتے۔ ہم تو اس سے نہیں پڑھتے" ان چھوٹے چھوٹے جملوں میں بچوں کی نفسیاتی اور انسانی جذبات کی خوبصورت عکاسی کی گئی ہے۔

عزیز احمد نے "گریز" میں شعور کی رو کی تکنیک کو ضابطہ نہیں برتا ہے۔ تاہم قاری کو بعض مواقع پر اس

کا احساس ہوتا ہے بلقیس کی یاد نعیم کے ذہن پر بار بار دستک دیتی ہے ۔ذیل میں اس کی ذہنی اور نفسیاتی کیفیات کی فطری غمازی کی گئی ہے۔

''موٹر کا سفر حادثہ مسافر بنگلے میں رات بند کمرہ دروازے بند باہر حفاظت کیلئے آدمی حادثہ کا پہلا تصور کہ میں زخمی ہوں اور بلقیس تیمارداری کر رہی ہے۔ پھر بلقیس حادثہ میں زخمی ہوگئی اور میں تیمارداری کر رہا ہوں'' (گریز۔ص۔۳۰)

شعور کی رو کے علاوہ ڈائری اور مکتوبات کی ہیئت (form) کو بھی عزیز احمد نے اپنے ناولوں میں اپنایا ہے۔ جس کے باعث ان کے ناولوں کے تار میں غیر معمولی اضافہ ہوگیا ہے۔ کیونکہ موضوعات کے پیش نظر ہیئت کی تبدیلی ناگزیر بھی ہو جاتی ہے۔ بقول ہوف مین۔

''پرانی ہیئت چونکہ مواد کو پوری طرح عیش کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ اس لئے ہیئت کو بدلنے کی ضرورت پیش آتی ہے''۔

عزیز احمد کے اسلوب کی انفرادیت، دلکشی اور تازگی پلاٹ کو بے حد موثر بنا دیتی ہے۔ وہ کردار، واقعات اور ماحول کے پیش نظر زبان بھی استعمال کرتے ہیں جس سے پوری کیفیت قاری پر واضح ہو جاتی ہے۔

''جب وہ ایلس کا بوسہ لیتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا دل اس کے ہونٹوں میں آ گیا ہے۔ معلوم ہوتا کہ جتنی لذت اس ایک بوسے میں ہے اتنی لذت اور کسی چیز میں نہیں اور ایلس کی انگلیوں کے ناخن تک اسے عزیز معلوم ہوتے ہیں''۔

عزیز احمد پلاٹ سازی کے فن سے بخوبی واقف ہیں اسی لئے آج بھی ان کے ناول کئی جہتوں سے موجود دور کے ناولوں سے بہتر ہیں۔ وہ ناول کے پلاٹ کی تشکیل میں بھی فنی شعور اور بالغ نظری کا ثبوت پیش کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کے ناولوں کے پلاٹ منظم، مربوط اور خوبصورت ہیں۔

عزیز احمد اردو کے ان چند ممتاز اور مقتدر ناول نگاروں میں سے ایک ہیں جنہوں نے اردو ناول کو نئی تکنیک نئے شعور اور نئے آفاق سے روشناس کرایا۔

واقعہ نگاری

اپنے ناولوں کے پلاٹ کی تشکیل کے دوران عزیز احمد واقعہ نگاری میں حقیقت پسندی کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ واقعات کے لحاظ سے ان کے ناولوں کے کردار یک سطحی ہیں۔ یہ واقعات معاشرے کے

چند مخصوص طبقوں کے افراد کی زندگی کے ترجمان ہیں۔

بقول ڈاکٹر قمر رئیس۔

''یہ احساس ہوتا ہے کہ انہوں نے متوسط طبقے کو امراء' اور جاگیردار طبقے کی مغرب زدہ اور عیش پرستانہ زندگی سے اس کے رابطوں کی فضاء میں پیش کرنے پر اصرار کیا ہے جو انحطاطی' مریضانہ تعیش پسندانہ ذہنیت کو سامنے لاتے ہیں محنت کش طبقے کی زندگی اور اس کے مفادات سے اس کا تعلق عزیز احمد کی نظروں سے اوجھل رہا''

(تلاش وتوازن۔ ۴۷)

اس طبقے کو اس طرح نظر انداز کیا کہ کشن پلی کے تعمیراتی منصوبے میں ان کا تذکرہ بھی آیا تو محنت کش عورتوں کے سینے کی وضاحت تک' بستر عیش کے خام مواد کی حیثیت سے ان عورتوں کو استعمال کیا گیا اور بس' اس جہت سے حقیقتاً عزیز احمد کے واقعات دمیں زندگی کی وسعت نہیں ملتی۔ ''گریز'' اور ''ایسی بلندی ایسی پستی'' دونوں ناولوں کے واقعات اور مسائل ایک ہی جیسے ہیں۔ مگر اس کے ساتھ ہی اس کا اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ عزیز احمد نے مسلم گھرانوں کے طبقہ امراء کے بے مثال خاکے اور حقیقی نقشے پیش کئے ہیں۔ واقعوں کے انتخاب میں یقیناً انہوں نے اپنے نقطہ نظر کی پسند کو فوقیت دی ہے۔ لیکن یہ کردار جس ماحول کی نمائندگی کرتے ہیں اس ماحول میں واقعات کا زیادہ تنوع بھی تو نہ تھا۔ یہ طبقہ وہ تھا جس کی زندگی کا مقصد عیش کرنا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس ماحول کی ترجمانی ہوگی تو فطری طور پر ویسے ہی واقعات کئے جائیں گے۔ اکثر اوقات چھوٹے چھوٹے معمولی واقعات بھی کسی نہ کسی نفسیاتی گرہ کی علامت بن کر سامنے آئے ہیں۔ عزیز احمد واقعات کی ترتیب اور تنظیم کا بہتر ترقی یافتہ شعور رکھتے ہیں ان کے ناولوں کے واقعات یا اس جیسی کوئی دیوار حائل نہیں ہوتی ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کی ابتداء میں بہت سے کردار سامنے آتے ہیں لیکن جیسے جیسے ناول آگے بڑھتا ہے' واقعات پھیلتے چلے جاتے ہیں' کرداروں میں وسعت اور ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے ''گریز'' کے واقعات بھی آپس میں بے حد مربوط ہیں۔ ان کے ناولوں کے واقعات کا ترتیبی نظام بالکل فطری ہوتا ہے۔ واقعات کو آگے بڑھانے اور ان کے فطری ارتقائی تسلسل کو برقرار رکھنے کیلئے ناول نگار کہیں کہیں اپنے بیانات سے بھی مدد لیتا ہے۔ دلچسپ حقیقت یہ ہے کہ ناول نگار کے یہ بیانات بھی ناول کے پلاٹ سے اس طرح وابستہ ہوتے ہیں کہ پڑھنے والے کو یہ گمان نہیں ہوتا کہ یہ بیانات کرداروں کو روشن کرنے کیلئے ناول نگار رقم کر رہا ہے۔ واقعات کے اس فطری ربط

وضبط اور سائنٹفک ارتقاء میں ان کی مدد' خوبصورت مکالمہ نگاری نے پختہ اور بالیدہ شعور کا مظاہرہ کیا ہے ۔ان ناولوں کے مکالموں میں کوئی جملہ بھی فاضل یا غیر ضروری استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ الفاظ کے استعمال میں کفایت اور جامعیت ہے۔ جملے بیباک تو ہوتے ہیں مگر جچے تلے ان کے ذریعہ کردار کی ذہنی کیفیتوں اور معاشرتی رویوں تک پہنچنا بہت سہل ہو جاتا ہے۔ مکالموں کے ذریعہ وہ تنقید بھی کرتے جاتے ہیں اور اپنے نقطہ نظر کی محتاط انداز میں وضاحت بھی۔ مثلاً ناول کے وسطی حصے میں سلطان حسین اور سریندر کی گفتگو ملاحظہ ہو جس میں جاگیردارانہ نظام' ترقی پسند تحریک' متوسط طبقے کی اضطراب انگیز بیداری اور محنت کشوں کے مسائل زیر بحث ہیں۔

> ''سلطان حسین نے پھر سے معلوم نہیں کیوں اس بحث کو زندہ کرنا چاہا' جو وہسکی کے نشے کے ساتھ یا کلھڑی بازار کے اس طرف کے اتار کی طرح' اتار کے عالم میں تھی۔بھئی سیاسیات وغیرہ کے متعلق میں زیادہ نہیں جانتا' لیکن میرے خیال میں تو اشتراکی یہ جو کہتے ہیں نا سوسائٹی طبقات کے بغیر ہونی چاہئے مجھے تو یہی ٹھیک معلوم ہوتا ہے''۔
>
> ''یہاں کون بھڑوا انکار کر رہا ہے'' سریندر نے جلدی سے بات کاٹ کے کہا ''میں خود یہی کہتا ہوں تم جانتے ہو دنیا بھر سے اشتراکی لٹریچر منگاتا اور پڑھتا ہوں یار میں تو موجودہ سوسائٹی کی بات کر رہا ہوں۔ جہاں طبقے ہیں وہاں ان طبقوں میں میری ہمدردی تو مزدور کے ساتھ ہے لیکن میں صرف متوسط طبقے کی چالاکی' ذہانت' ایجاد 'سلیقے آئیڈ یلزم' انکی تجربہ کاری کی تعریف کر رہا تھا...... (ایسی بلندی ایسی پستی۔۲۹۔۱۲۸)

بالعموم مکالمہ نگاری کا یہی انداز ان کے ناولوں میں پایا جاتا ہے۔اس طرح کے مواقع یقیناً زور خطابت کے مظاہرے کیلئے اہم ہیں۔لیکن عزیز احمد نے بڑی دانشمندی سے اپنے دامن کو بخن بے جا سے محفوظ رکھا ہے۔کہیں کہیں تند الفاظ مل جاتے ہیں اور تیکھے جملے۔مگر یہ تندی اور تیکھا پن گفتگو کے ماحول سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔منقول مکالماتی مثال سے اس کی وضاحت ہو جاتی ہے کہ عزیز احمد کسی مخصوص نقطہ نظر کی تنگی اور سطحیت میں مبتلا نہیں۔وہ متعصبانہ انداز نظر نہیں رکھتے۔اسی لئے ان کی نگاہ جاگیردارانہ تمدن کی خامیوں کے ساتھ ساتھ متوسط طبقے کی گمراہیوں اور منافقانہ روش پر بھی ہے۔ان کی

مکالمہ نگاری، ناولوں کے واقعات کے فروغ وارتقاء میں واقعی معاونت کرتی ہے۔

چاہنا اور چاہے جانے کی خواہش ازلی اور فطری ہے کسی کو اپنی طرف ملتفت کرنے کی مختلف تدابیر اختیار کی جاتی ہیں۔ دراصل اس کا انحصار ماحول اور حالات پر ہے۔ کتابوں اور رسائل کے ذریعہ پیغام رسانی بڑا آسان لیکن پرانا نسخہ ہے''ہوس'' جس عہد میں لکھا گیا مسلم معاشرہ خصوصاً متوسط طبقہ کتنا پس ماندہ اور تنگ نظر رہا ہوگا اس کا اندازہ دور حاضر سے ہی لگایا جاسکتا ہے۔ پچاس سال قبل کتابوں اور رسالوں کا سہارا لے کر اپنے احساسات وجذبات کو دوسروں تک پہنچانا بھی بالکل نیا اور محفوظ ذریعہ رہا ہوگا (یہ اور بات ہے کہ راکٹ اور اسپتنک کے عہد میں بھی لوگ اس فرسودہ ذریعہ کو اپناتے ہیں)''ہوس'' کے نسیم نے بھی اپنے احساسات وجذبات کے اظہار کیلئے کتابوں کا سہارا لیا۔

> ''اس نے مجھ سے کچھ اور کتابیں مانگیں۔ میں نے وہ کتابیں اسے دیدیں وہ میرے سامنے ان کتابوں کے ورق الٹنے لگی گویا وہ میری کسی اور تحریر کی متوقع تھی''
>
> (ہوس، ص۔ ۳۷)

عرض کیا جاچکا ہے کہ''ہوس'' کی بعض جہت سے تاریخی اہمیت ہے۔ پردہ کی مخالفت میں غالباً اردو کا یہ پہلا باضابطہ ناول ہے۔ علاوہ ازیں جنسی جذبات اور کیفیات کا اظہار جس بے باکی سے کیا گیا ہے اس کی مثال اس سے قبل اردو کی کسی کتاب میں نہیں ملتی۔ یہی وجہ ہے کہ عزیز احمد پر فحش نگاری کا الزام لگایا گیا۔ لیکن ان کا یہ اجتہاد اردو ادب کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ مسلم معاشرہ جن فرسودہ رسوم اور قیود کا شکار رہا ہے عزیز احمد کی تحریر نے تازیانے کا کام کیا ہے۔ انہوں نے پردہ کے مضر اثرات اور اس کے پس پردہ ہونے والے ڈراموں کو بے نقاب کیا۔ عزیز احمد نے مسلم معاشرے کی دکھتی رگ پر انگلی رکھ دی جس سے نہ معلوم کتنے نام نہاد روشن خیال اور ترقی پسند بھی تلملا اٹھے۔

> ''ایک شخص گناہ کرتا ہے اور ہزاروں اس کا خمیازہ بھگتتے ہیں۔ مگر ان سب کا باعث کیا تھا؟ معاشرت کی خامیاں۔ تعلیم تو دی جانے لگی مگر آزادی کا پتہ نہیں۔ لڑکیوں کے جذبات تیز تر ہوگئے ان کے گناہ کو گناہ کہنا بھی ظلم ہے''۔ (ہوس۔ ص۔ ۱۲۴)

بچپن کا انس اور لگاؤ کبھی کبھی اس چھتنار درخت کی شکل اختیار کرلیتا ہے جس کی چھاؤں میں تپتے لمحات بھی اکثر بڑے خوشگوار اور حیات آگیں معلوم ہوتے ہیں۔''ہوس'' کی زلیخا کو اگر بصورت کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ لیکن اس کے جوان جسم کی قربت کے احساس ہی سے نسیم کے خون کی گردش تیز ہوجاتی ہے

۔نسیم عمر کی اس منزل میں ہیں جب کسی رفیق تنہائی کی ضرورت شدت اختیار کر لیتی ہے۔ زلیخا کے علاوہ اس کی دونوں بہنیں امینہ اور سلیمہ بھی نسیم کے معیار حسن پر پوری نہیں اترتیں۔ وہ عورت کے خیالی پیکر کا قائل ہے۔ کیوں کہ کوئی بھی عورت اس کی کسوٹی پر پوری نہیں اترتی۔ اس کی جمالیاتی حس اور زاویہ نگاہ بہت بلند ہے۔ وہ عورت کی دائمی رفاقت اور محبت کا متلاشی ہے۔ عزیز احمد نے نسیم کی نفسیاتی اور جذباتی الجھنوں کی بڑی خوبصورت عکاسی کی ہے۔

"مجھے صنف مقابل سے ایک ہمدم تلاش کرنا تھا جذبات نفسانی کا ہمدم نہیں ۔جذبات جنسی کا ہمدم' جذبات نفسانی اور جنسی جذبات کے زمین و آسمان کے فرق کو صرف ایک محسوس کرنے والا محبت کرنے والا دل سمجھ سکتا ہے۔ زیادہ واضح الفاظ میں یہ کیوں نہ کہہ دوں کہ میں کوئی عارضی معاشقہ نہیں کرنا چاہتا تھا۔ میں عورت کی پائیدار محبت کا جویا تھا"

کہا جاتا ہے کہ انسان کے افعال' اعمال اور کردار کا ثمرہ اس کو اسی دنیا میں مل جاتا ہے "ہوس" کا ہیرو نسیم اپنی چچازاد بہن زلیخا کو اپنی ہوس کا شکار بناتا ہے اور اس کو تباہی کے دہانے پر تنہا چھوڑ کر ہندوستان کو خیرباد کہہ دیتا ہے لیکن زلیخا کے شکم میں ایک ننھی سی جان پرورش پانے لگتی ہے۔ زلیخا اپنے ہونٹ سی لیتی ہے اور اپنی زندگی اور عصمت سے کھیلنے والے کا نام نہیں بتاتی۔ یہاں تک کہ اس غم میں اس کے والدین اپنی جان سے ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں۔ اس کا لاابالی اور بے فکر بھائی جمیل بھی اس حادثے سے بے حد متاثر ہوتا ہے اور ایک ذمہ دار اور حساس بھائی کا کردار ادا کرتا ہے۔ بدنامی اور رسوائی کے خوف سے وہ زلیخا کو کشمیر لے جاتا ہے جہاں اسے ایک مرا ہوا بچہ پیدا ہوتا ہے۔ بعد میں زلیخا کی شادی نسیم کے بڑے بھائی کلیم سے ہوجاتی ہے اور زلیخا ایک وفاشعار بیوی کی طرح کلیم کی پرستش کرنے لگتی ہے۔ زلیخا کی مخالفت کے باوجود نسیم کی شادی زلیخا کی چھوٹی بہن سلیمہ سے ہوجاتی ہے۔ کہانی کا نقطہ عروج یہ ہے کہ نسیم پر اس وقت بجلی سی گرجاتی ہے جب اس پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ اس کی منکوحہ سلیمہ کے ساتھ بھی خاندان کے ہی ایک نوجوان نے وہی سلوک کیا ہے جو اس نے زلیخا کے ساتھ کیا تھا۔ قدرت کے اس انتقام نے نسیم کو ذہنی طور پر بالکل مفلوج کر دیا۔

"پھر ایک برفانی آہستگی کے ساتھ میرے قلب میں ردعمل شروع ہوا مجھ سے بھی وہی کچھ کیا گیا جو میں دوسروں سے کر چکا تھا۔ میں نے ایک پردہ نشیں لڑکی کی زندگی

برباد کرنے میں کوئی دقیقہ نہیں اٹھا رکھا تھا۔ اب بہت دنوں کے بعد قدرت اپنی پوری ستم ظریفی کے ساتھ مجھ سے انتقام لے رہی تھی۔ میری ہونے والی بیوی کو بھی کسی نے اسی طرح تباہ و برباد کردیا تھا اور کرب کا واقعی حصہ مجھ مل رہا تھا'' (ہوس۔ص۔۱۱۵)

اس واقعہ کے پس پردہ عزیز احمد اس تباہی کی اصل وجہ مسلمانوں میں پردہ کی بے جاسختی اور تنگ نظری کودکھانا چاہتے ہیں جو ان کا مقصد بھی ہے لیکن ایک نکتہ یہ ہے کہ زلیخانہ نے سلیمہ کی شادی نسیم جیسے اوباش اور بدکردار شخص سے اتنی آسانی سے کیسے ہوجانے دی۔ جس نے اس کی زندگی میں زہر گھول دیا تھا۔ یہ صحیح ہے کہ اس کی زندگی خود داؤ پر لگ جاتی۔ تاہم اس کی مخالفت میں جو فطری شدت اور نفرت ہونی چاہتی تھی اس کا اظہار نہیں ہوتا۔

''مگر مجھے بہت جلد معلوم ہوگیا کہ زلیخا پوری طرح کوشاں ہے کہ سلیمہ کی شادی مجھ سے نہ ہونے پائے اور جمیل جواب انیسہ آپا اور سلیمہ کے ساتھ تھا زلیخا کی پوری مخالفت کررہا تھا۔ قصہ مختصر زلیخا کی سب کوششیں رہ گئیں۔ اور سلیمہ سے میری شادی کی تاریخ مقرر ہوگئی......'' (ہوس۔ص۔۱۱۴)

''آگ'' میں کشمیر کے معاشرتی اور تہذیبی حالات اور مسائل کو جن سے اہل کشمیر دوچار ہیں پیش کرنا ہی عزیز احمد کا بنیادی مقصد ہے۔ اس ناول میں جدوجہد آزادی' دوسری جنگ عظیم میں ایٹمی تجربات اور اس کے نتائج' انڈین نیشنل کانگریس اور مسلم لیگ کی باہمی آویزش' قیام پاکستان کی پیشن گوئیاں' اشتراکی نظریات کا نفوذ ، سماجی استحصال وانتشار اور داخلی اضطراب واختلاف کو بڑے تاثراتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ جس کشمیر میں۔

''دریا کے کنارے ہاؤس بوٹوں کے چھوٹے چھوٹے باغوں میں کوکناروں کی قطاریں ہیں پنسیری میں تختے کے تختے نیلے نیلے بڑے بڑے پھول لانبی ٹہنیوں پر ہوا سے جھکے پڑے ہیں۔ اس ملک میں پھولوں کے سوا پھل بھی ہوتے ہیں ایسی ناشپاتیاں جو منہ میں رکھتے ہی گھل جائیں۔ گلاس جیسے لال لال شیشے کی گولیاں' اسٹرابیریاں جن پر انگریز گاڑی بالائی ڈال کے کھاتے ہیں۔ انار' آخروٹ' بادام' اس خطہ جنت بے نظیر کا چاول بڑا اچھا ہوتا ہے''۔ (آگ۔ص۔۲۶۷)

لیکن اسی جنت نظیر کشمیر میں پام پور کی ایک نو سالہ لڑکی بھوک اور پیاس کے باعث دم توڑ دیتی ہے اس شہر میں۔

''جہاں فرنگیوں وار ہندوستانی امیروں کے کتے سیروں دودھ پیتے ہیں' پھام پور سے آئی ہوئی اجنبی نو سالہ لڑکی کے لئے ایک سوکھا روٹی کا ٹکڑا نہیں'' (آگ ۔ص۔۲۶۷)

دولت اور اقتدار نے ہمیشہ نہ معلوم کتنی معصوم زندگیوں کو تباہ کیا ہے۔ سکندر جو زون کی لڑکی فضلی کے عشق میں اس قدر بے تاب ہوتا ہے کہ اپنی شادی کی دوسری رات ہی نو بیاہتا دلہن کو حجلہ عروسی میں چھوڑ کر فضلی کو حاصل کرنے کیلئے نقب لگوا کر اس کے کمرے تک پہنچ جاتا ہے۔ فضلی سکندر جو کہ اپنے کمرے میں دیکھ کر بے حد خفا ہوتی ہے۔ لیکن سکندر جو سونے کے کنسواج اور تالا زر جب اس کے ہاتھوں میں رکھ دیتا ہے تو فضلی کی برہمی مسرت آمیز حیرت میں بدل جاتی ہے بلکہ سکندر جو کیلئے وہ اپنی ماں سے بھی لڑنے کیلئے آمادہ ہو جاتی ہے جو ایک زمانہ میں سکندر جو کے باپ غضنفر جو کی داشتہ رہ چکی ہے۔

''سچ مچ سونے کے ہیں؟ اور زیور کا طلسم یک لخت فضلی پر چھا گیا۔ اس نے دیا سلائی ٹٹول کے تیل کا چراغ جلایا۔ فضلی نے ٹیک کے کنواج اور تالا زر کو پرکھا اور کان میں کنواج پہنتے ہوئے بولی'' آجائے گی تو آجانے دو میں بھی اس سے پوچھوں گی تو بڑے خواجہ صاحب کے پاس کیوں گئی تھی'' (آگ ۔ص۔۹۵)

اور پھر

''اس کے (فضلی) پہلے' بدبودار پھیرنی کو الگ کر کے سکندر جو نے دیکھا کہ اس کی عریاں جلد کی لچک اور تب و تاب پر نگاہ نہیں ٹھہرتی تھی یہاں تک کہ فضلی' کھی' کھی' ہنسی اور سکندر جو نے پھونک مار کر ٹمٹماتا چراغ گل کر دیا''......
(آگ۔ص۔۹۲)

جنسی بے راہ روی کے باعث انسان ذہنی اور نفسیاتی طور پر مریض بھی ہو سکتا ہے۔ سکندر جو کو عیاشی وارثت میں ملی تھی۔ کشمیری عورتوں کے علاوہ غیر ملکی خواتین سے بھی اس نے پینگ بڑھائے۔ قیمتی تحائف کے ذریعہ اس نے جنجر اور فینی لائیڈ کو رام کر لیا۔ سکندر جو چاہتا ہے کہ بیک وقت وہ ان دونوں کے ساتھ

اختلاط کرے لیکن جنجر کے دل میں کراہت اور بغاوت کا جذبہ ہی موجزن نہیں ہوتا بلکہ اسے ان دونوں سے نفرت سی ہونے لگی ہے اور وہ دہلی چلی جاتی ہے۔

"ایک دن سکندر جو نے انتہا کر دی، جس طرح سکندر جو آتشدان کے پاس سیدھے ہاتھ سے فینی لائیڈ کو اور بائیں ہاتھ سے جنجر کو لپٹائے بیٹھا رہتا تھا۔ اس نے چاہا کہ بستر پر بھی دونوں کو ایک ساتھ......" (آگ۔ص۔۱۵۶)

کانگریسی اور مسلم لیگ لیڈروں کے باہمی اختلاف آویزش کو عزیز احمد نے "آگ" میں غیر جانبداری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ نئی نسل مجوزہ مملکت خداداد پاکستان کی حامی تھی اور قائداعظم محمد علی جناح کو مسلمانوں کا مسیحا سمجھتی تھی۔ جن دو نظریوں کی بنیاد اور اسباب کے باعث پاکستان عالم وجود میں آیا ان پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ شیخ محمد عبداللہ کا کردار اس ناول میں شیخ محمد عبدالرحمٰن کے نام سے پیش کیا گیا ہے۔ جن سے ناول نگار خوش نہیں معلوم ہوتے۔ اس ناول میں جاپان جرمنی، اسٹالن گراڈ ہٹلر، جواہر لال نہرو، ابوالکلام آزاد وغیرہ ہم کے ذکر بھی جا بجا ملتے ہیں اس طرح "آگ" کا کینوس صرف کشمیر تک محدود نہیں رہا ہے۔ مسٹر جناح سے انور جو کی عقیدت اور شیر کشمیر کی پالیسی سے اختلاف کے علاوہ سرمایہ دار طبقے کی نیشنل کانفرنس سے علحدگی اور اس وقت کی صورت حال ملاحظہ ہو۔

"انور جو تازہ کشمیری اردو اخبار پڑھتا ہوا دوسرے قالین کا تکیہ لگائے موٹا اونی ڈریسنگ گون پہنے ہوئے۔ اخبار پڑھتے پڑھتے ہنسنے لگتا۔ اور پنڈت پریم ناتھ بزاز کا کوئی لطیفہ اپنے والد کو سناتا۔ شیخ محمد عبدالرحمٰن کا مذاق اڑانے کیلئے کچھ کہتا اور جب قائداعظم کا نام اخبار میں کہیں آجاتا تو اس کا چہرہ ادب اور اعتقاد سے سنجیدہ ہو جاتا اور قائداعظم کے متعلق باپ بیٹے میں اکثر حجت ہو جاتی۔ لیکن اب خواجہ سکندر جو بھی نیشنل کانفرنس اور شیر کشمیر کی کانگریس پرستی سے اکتاتے جا رہے تھے۔ مسلمان تاجر اور امراء سب نیشنل کانفرنس سے دور ہٹ رہے تھے"۔ (آگ ۔ص۔۲۰۱)

عزیز احمد داخلی کیفیات کے علاوہ خارجی واقعات اور ان کے اثرات کو اپنے ناولوں میں اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ ہماری زندگی کا ایک حصہ بن جاتے ہیں۔ عہد جدید کے انسانوں کی زندگی جتنی غیر محفوظ، پیچیدہ اور خطرات سے گھری ہوئی ہے شاید اس سے قبل نہیں تھی آج کا ذہن داخلی اور خارجی انتشار،

کرب اور اذیتوں کی آماجگاہ بن گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دور حاضر کا انسان زیادہ حساس اور جذباتی ہے'' گریز'' کا نعیم ایک عورت کو کسی حادثے کا شکار ہوتا ہوا دیکھتا ہے تو وہ صرف متاثر ہی نہیں ہوتا بلکہ خوف مرگ کا احساس اس کو پریشان کر دیتا ہے۔

''اس حادثہ کی ہیبت نعیم پر دن بھر طاری رہی۔ زندگی کا یہی ایک اصلی واقعہ اور تمام افسانوی نقوش باطل ہونے لگے یہی زندگی کا ڈرامہ تھا۔ ایک منٹ کے اندر انسانی جسم کی شکست' چند لمحوں میں موت۔ (گریز۔ ص۔۲۷۴)

عزیز احمد نے '' آگ'' کو تاثراتی انداز میں لکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول کے واقعات ڈرامائی طور پر پیش نہیں ہوئے ہیں بلکہ تاثراتی انداز کے باعث ناول نگار نے صرف اپنے ذاتی احساسات کو قلمبند کیا ہے۔ تاہم اس عہد کے سیاسی' سماجی' معاشی اور تہذیبی حالات اور مسائل کی فنی پیش کش نے '' آگ'' کو عصری تاریخ بنادیا ہے۔ عزیز احمد نے براہ راست واقعات اور حالات کو اس ناول میں پیش نہیں کیا ہے ۔ بلکہ وہ اپنے کرداروں کے ذریعہ واقعات کی اہمیت' اثرات اور نتائج پر اس طرح روشنی ڈالتے ہیں کہ زندگی اپنی پوری حشر سامانیوں کے ساتھ قاری کی نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے اور وہ خود کو اسی معاشرے اور ماحول کا فرد محسوس کرنے لگتا ہے۔ جان ہنری واقعہ نگاری کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے رقمطراز ہے۔

'' وہ واقعات پر روشنی نہ ڈالے بلکہ ان انسانوں کو ابھارے جوان واقعات اور حادثات شکار ہیں۔

'' گریز'' میں داخلی کیفیات کے علاوہ خارجی حالات کو اس عہد کے تناظر میں بیان کیا گیا ہے۔ جنگ عظیم کے باعث جو بے اطمینانی' انتشار اور غیر یقینی صورت حال پیدا ہوئی تھی ذہن ودل میں موت کا جو خوف جاگزیں ہو گیا تھا جن کی فکری اضطراب اور جذباتی ہیجان سے پوری دنیا دوچار تھی '' گریز'' میں اس کی مرقع کشی بہت ہی موثر انداز میں کی گئی ہے۔ جدید ذہن جن خیالات' رجحانات' میلانات' نظریات 'تصورات اور علوم سے آشنا تھا قاری بھی ان سے کماحقہ واقف ہو جاتا ہے۔ داخلی کیفیات کے علاوہ خارجی حالات وواقعات کی مصوری اس ناول میں بڑی فنکاری اور چابکدستی سے کی گئی ہے۔ اس طرح یہ ناول اپنے عہد کی تاریخی اور تہذیبی دستاویز بن گیا ہے کیونکہ اس ناول میں صرف یورپ کے اس ذہنی کرب' ہیجان' انتشار اور بے اطمینانی کو پیش نہیں کیا گیا بلکہ اس وقت ساری دنیا جس غیر یقینی صورتحال اور عدم تحفظ کے احساس سے گذر رہی تھی اس کی بھی نشاندہی کی گئی ہے۔

''دنیا بھر کی حالت ذلیل ہے ......اس دنیا کا رہنے والا کون انسان کہہ سکتا ہے کہ کل کیا ہوگا......'' (گریز۔ص۔۲۹۷)

عزیز احمد نے ''گریز'' میں متوسط طبقے کے معاشرتی حالات اور مسائل کی نہایت فنکاری اور خوش اسلوبی سے مرقع کشی کی ہے اس موقع کشی میں جامعیت اور واقعیت کے علاوہ عصری زندگی کے واقعات اور تجربات کا بیان بھی بڑے حسن کارانہ انداز میں ہوا ہے۔ ''گریز'' کے قصے کا آغاز جس ماحول اور معاشرے میں ہوا ہے اس کی تصویر کشی ملاحظہ ہو۔

''سیمنٹ کی سڑکوں پر سے ہوتا ہوا وہ (نعیم) ایک گلی میں مڑا جہاں نجی دکانوں میں ٹین کا سامان' غلہ اور مٹھائیاں بکتی تھیں اس کے آگے ایک سفیدی خانہ تھا جس کے سامنے سرشام ایک ہجوم رہتا تھا اور آگے دو تین پختہ مکانات تھے لیکن چھوٹے چھوٹے' ان میں روسی عیسائی رہتے تھے ان کی لڑکیاں کبھی گہرے نیلے' گہرے آسمانی رنگ کی فراکیں پہن کے نکلتی تھیں اور نعیم ان کی طرف بڑی حسرت کی نظروں سے دیکھتا تھا اس کے بعد کچھ کھلا ہوا حصہ تھا اور دکانیں تھیں بیچوں بیچ ایک نالی بہتی تھی۔ دکاندار اور ان کے گاہک سڑک کے ایک کنارے سے دوسرے کنارے والوں کو باہم گالیاں دیا کرتے تھے (گریز۔ص۔۹)

''گریز'' کے واقعات کا دائرہ عمل اسی ماحول اور معاشرے تک محدود نہیں رہتا بلکہ لندن اور پیرس تک پھیل جاتا ہے۔ لہذا مختلف ممالک کے معاشرتی حالات' واقعات اور مسائل کی عکاسی ملتی ہے ''گریز'' اردو کا اولین ناول ہے جس میں سمندری سفر کے تجربات' مشاہدات اور کیفیات کی مصوری کے علاوہ جابجا مناظر فطرت کی اتنی خوبصورت تصویر کشی کی گئی ہے کہ قدرتی ماحول کا حقیقی نقشہ نگاہوں کے سامنے آجاتا ہے۔

''بحرہ قلزم میں غروب آفتاب کا سماں بہت اچھا معلوم ہوا اور بات اس سے بھی زیادہ اچھی اس وقت ہمارا جہاز حرمین شریف کے بہت قریب سے گذر رہا ہوگا ۔چاند بادلوں میں چھپ چھپ کے نکل رہا تھا۔ جو بحرہ قلزم پر شاذ و نادر ہی نظر آتے ہیں۔ دور کی ہلکی ہلکی خاموش موجوں پر چاندنی کی چمک عجب لطف دے رہی تھی'' (گریز۔ص۔۵۷)

عزیز احمد نے ''گریز'' میں سفر کی تمام چھوٹی بڑی باتوں کو بڑے خوبصورت اور فطری انداز میں پیش کیا ہے جس سے ان کی تیز اور باریک بیں، تخلیقی بصیرت اور فنی پختگی کا اظہار ہوتا ہے۔ بحری سفر کی یہ تفصیلات بے حد معلومات افزا ہیں ان سے ناول نگار کی گہری فکر ونظر اور تجربہ ومشاہدہ کی پختگی کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ مغربی ممالک میں ہندوستان سے متعلق جو عام تاثر پایا جاتا ہے اس کی بڑی حقیقت آمیز تصویریں بھی ''گریز'' میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ جنگل، سانپ اور بچھو کے ملک کی حیثیت سے ہی ہمارا ملک یورپ میں معروف رہا ہے یہ تصویر ہمارے لئے خواہ کتنی ہی تکلیف دہ کیوں نہ ہو لیکن ہے حقیقت پسندانہ ''گریز'' میں متعدد مقامات پر مشرق ومغرب کے معاشرتی مزاج کا فرق بالکل واضح ہے۔ ایلس سے شادی کے سلسلے میں شجاعت نعیم سے کہتا ہے۔

> ''اگر تم بیوی سے عصمت، عفت وغیرہ کے طالب ہو تو یہاں مت پھنسو۔ ہندوستان میں تمہیں اپنے مطلب کی گھر والی مل جائے گی۔ دب کے رہے گی، جتنا چاہنا فیشن کرانا، اس سے زیادہ نہ بڑھنے دینا، ایک آدھ وقت مار بیٹھو گے تب بھی بے چاری خاموش ہوجائے گی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ اگر تم کو واقعی اس امریکن لڑکی سے محبت ہے تو محض محبت کی خاطر شادی کرو اور عصمت، عفت وغیرہ کو ڈالو چولہے میں''

شجاعت کے اس بیان میں مشرق ومغرب کے مزاج، کردار، آداب، تہذیب اور سوچنے کے انداز کا فرق بالکل واضح اور نمایاں ہے۔ معاشرہ نگاری کی یہ منفرد اور امتیازی خصوصیات اتنی روشن ہیں کہ ان کی اہمیت اور ماہیت سے اغماض نہیں کیا جاسکتا۔

عزیز احمد نے اپنے عہد کی معاشرتی محرومیوں کو بڑے خلوص اور دیانتداری کے ساتھ پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ داخلیت پسندی چونکہ ان کا وصف خاص ہے لہذا معاشرتی تصویر کشی میں جنسی تاثرات کا اظہار بعض جگہ نمایاں ہوگیا ہے۔

عزیز احمد کے ناولوں میں داخلی اور خارجی مختلف پہلوؤں اور گوشوں پر سے نقاب کشائی کی گئی ہے۔ انہوں نے ''گریز'' میں صرف جنسی استعمال، جنسی محبت اور روحانی محبت کو ہی بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ بلکہ جنگ عظیم کے ردعمل میں جو خوف مرگ، زندگی کی بے اعتباری اور بے کیفی کا اظہار، سیاسی بحران اور غیر یقینی صورت حال، یورپ کے سماجی اور تہذیبی حالات، نئے علوم وفنون سے دلچسپی، اشتراکی اور

اشتمالی نظریات' ذہنی انتشار داخلی کرب اور ہیجان کے علاوہ زندگی کے دیگر مختلف اور متضاد گوشوں کو اتنی چابکدستی اور ہنرمندی سے پیش کیا ہے جو کسی عام فنکار کے بس کی بات نہیں ۔اس سے عزیز احمد کی ان موضوعات سے گہری وابستگی ذاتی تجربے اور عینی مشاہدے کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

کردار نگاری

عزیز احمد کے ناولوں کی سب سے اہم صفت ان کی ترقی یافتہ تکنیک ہے ۔ناول کے اسلوب کو بھی انہوں نے فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے ۔ان کے کردار عورت اور شراب کے رسیا تو ہوتے ہیں لیکن وہ اپنے کرداروں کی نفسیات سے کماحقہ واقف ہونے کے باعث ان کی داخلی زندگی کے مدو جزر کی تصویر کشی میں بھی درک رکھتے ہیں ۔ناول نگار ہر انداز فکر اور طرز عمل کا نفسیاتی جواز پیش کر کے اپنے نقطہ نظر کی حقیقت پسندی کا ثبوت بھی دیتا ہے ۔عزیز احمد ایک ایسے باشعور اور بیدار مغز ناول نگار ہیں جن کا میلان جنسی مسائل اور مطالبات کی طرف ہے ۔انہوں نے اردو ناول نگاری کو منفرد طرز احساس' تازہ انداز تحریر اور نئے آفاق سے روشناس کرایا۔

نعیم اور ایلس ''گریز'' کے اہم اور مرکزی کردار ہیں ان کے علاوہ بلقیس ماگریٹ' جیمس کراکسلے' میری پاول وغیرہ ضمنی کردار ہیں ''گریز'' ایک حد تک کرداری ناول ہے۔ ضمنی کرداروں میں بلقیس کا کردار قاری کو زیادہ متاثر کرتا ہے'' ایسی بلندی ایسی پستی'' کی نور جہاں کی طرح یہ بھی حیدرآبادی ہے اور کیمبرج تک پڑھی ہوئی ہے ۔اس کا مزاج بھی خالص ہندوستانی اور مشرقی ہے ۔اسے بھی جذباتی محرومیوں سے دوچار ہونا پڑتا ہے ۔اس کی شادی بھی ایسے ماحول اور گھرانے میں کردی جاتی ہے جہاں وہ خوش نہیں رہتی ۔اسی طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ان دونوں نسوانی کرداروں میں بڑی مشابہت اور یکسانیت ہے۔

نعیم ''گریز'' کا چوں کہ مرکزی کردار ہے لہذا اس کی تخلیق وتشکیل اور پیش کش پر ناول نگار نے پوری توجہ دی ہے اس کردار کو اپنے عہد کا نمائندہ اور جاندار کردار بنا کر پیش کرنے میں عزیز احمد بہر جہت کامیاب ہیں وہ اپنے اس کلیدی کردار کے تمام خارجی حالات اور داخلی کیفیات سے بخوبی آشنا ہیں اس لئے اس کی تخلیق اور پیش کش میں ناول نگار کو غیر معمولی کامیابی حاصل ہوگئی ہے۔

مرکزی کردار کی تشکیل اور تکمیل کیلئے چونکہ ذیلی وضمنی کردار لائے جاتے ہیں اور ان کرداروں کے توسط سے اصل قصہ آگے بڑھتا ہے اور واقعات میں پھیلاؤ آتا ہے جس کے نتیجے میں ان کا فطری اور ارتقائی

تسلسل قائم رہتا ہے۔عزیز احمد نے ''گریز'' میں اپنے کردار نعیم کے علاوہ دوسرے ضمنی کرداروں سے بھی اہم مصرف لیا ہے۔ان کرداروں سے نہ صرف یہ کہ اس عہد کے سیاسی' سماجی اور تہذیبی حالات وحقائق بھی سامنے آتے ہیں بلکہ ان سے ناول کے واقعات کی تکمیل میں بھی مدد ملتی ہے۔اس عہد کے بین الاقوامی شعور کی عکاسی کرا کسلے اور ہروشا کی باہمی گفتگو سے کس طرح ملتی ہے اس کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔

> ''زور حرکت حیات؟...... ہروشا نے اپنے پائپ کا ایک کش لیا اور کش بھی طنز کے انداز میں لیا'' ...... یہ زندگی ہے کیا جو محض ایک کارتوس سے بجھائی جاسکتی ہے؟ یہ زور حرکت حیات کہ اگر درجہ حیات ذرا کم ہو جائے تو اسکا ئنات کا خاتمہ ہو جائے''
>
> کرا کسلے نے کہا'' لیکن ارتقائے تخلیق سے کارتوس اور درجہ حرارت کا توڑ پیدا ہو جائے گا''
>
> اور ہروشا نے پہلی مرتبہ ذرا جوش سے اپنا پائپ جھٹک کر کہا'' میرے دوست یہ کبھی نہ ہوا گ۔اس وقت فرانس میں کسی گوشہ تنہائی میں بیٹھا ایک شخص ارتقائے تخلیق کا افسانہ گھڑ رہا ہے اور ایک ہزار کارخانے کارتوس بنا رہے ہیں یہ ہے آپ کا زور حرکت حیات یہاں برگساب سا اور نیشتے ملتے ہیں۔(گریز۔ص۔۱۴۹)

نعیم کے انگلینڈ کے دوران قیام ہی اس کی منگیتر بلقیس کی شادی ایک جاگیر دار راحت خاں سے کر دی جاتی ہے۔لیکن ان کی ازدواجی زندگی کامیاب اور خوش گوار ثابت نہیں ہوئی۔بلقیس کی شخصیت کے ارتقائی نشیب وفراز کو عزیز احمد نے بڑی فطری واقعیت کے ساتھ پیش کیا ہے۔

ایلس کا کردار اس لئے بھی اہم ہے کہ اس کے ذریعہ نعیم کی سیرت کی تشکیل ہوئی ہے۔نعیم پہلی ہی ملاقات میں ایلس کی شخصیت سے بے حد متاثر ہوتا ہے اور دونوں بہت جلد ایک دوسرے سے قریب آجاتے ہیں۔غریب الوطنی' تنہائی اور رفاقت نے دونوں کے درمیان جذباتی رشتوں کو ذہنی اور سماجی رشتوں میں بدل دیا۔ایلس کے مزاج اور شخصیت میں نعیم نے ایک خاص کشش محسوس کی۔کیونکہ وہ دوسری مغربی لڑکیوں کے برعکس بے حد وفا شعار اور بے غرض تھی اس کا یہ انداز دیکھ کر نعیم خود بھی متحیر تھا۔ایلس بھی نعیم کی شخصیت سے متاثر تھی۔لیکن اس کے یہاں نعیم کی سی شدت اور جذباتیت نہیں تھی چونکہ نعیم کا مزاج مشرقی تھا اس لئے ایلس کے برعکس اس پر یہ تاثر زیادہ گہرا تھا۔نعیم کی قربت کے باعث ایلس کو ہندوستان

کے حالات، آداب اور رسوم سے بھی دلچسپی پیدا ہوگئی۔اس کے مزاج کی سادگی، وفا اور سپردگی کا خاکہ عزیز احمد نے اس طرح کھینچا ہے۔

''مگر اس دوستی میں خودداری اور راستی تھی۔وہ اس قدر جلد نعیم سے مانوس ہوگئی تھی کہ یاد کر کے خود نعیم کو حیرت ہوتی تھی نعیم کی آرزوئے وصل میں بہت بیتابی سہی مگر سطحی ہم آغوشی کے سوا کچھ حاصل نہ ہوا۔رفتہ رفتہ وہ اس کا عادی ہونے لگا تھا۔ایلس کے طرز عمل میں ایک انسانیت تھی جس نے بہت جلد نعیم کے دل میں گھر کرلیا۔مرد اور عورت کا بے غرض انس، بے غرض رفاقت اور ہمدردی یہ وہ خصوصیت تھی جس کی ایلس کے سوا بہت کم عورتوں سے اسے توقع ہوسکتی تھی''۔
(گریز۔ص۔۱۲۹)

یہ صحیح ہے کہ ایلس کے مزاج میں مشرقیت اور سادگی ہے۔اس کے یہاں تصنع اور ملمع نہیں ہے اور نہ ہی وہ خود غرض اور موقع شناس ہے۔میری پاول بھی ایلس کی طرح مخلص ہے۔لیکن ایلس کے مقابلے میں یہ زیادہ تیز۔دوراندیش اور معاملہ فہم ہے۔ایلس کے امریکہ جانے کے بعد میری اور نعیم محو گفتگو ہیں۔میری کہہ رہی تھی۔

''مجھے ہمیشہ اندیشہ تھا کہ تم دونوں ایک دوسرے کے ساتھ خوش نہیں رہ سکتے۔نہ تم نہ ایلس نہ امریکہ میں نہ ہندوستان میں، تم دونوں ایک دوسرے کیلئے بنے ہی نہیں ہو۔بہت اچھا ہوا کہ وقت سے پہلے تم دونوں پر یہ ظاہر ہوگیا......مگر کیا تمہیں اس کا بہت رنج ہے؟۔

''نہیں''، نعیم نے کہا'' میں ایک خلا ضرور محسوس کرتا ہوں لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہ جیسے میرے سر سے ایک بوجھ اتر گیا۔ (گریز۔ص۔۲۵۳)

عزیز احمد نے ایک ضمنی کردار کے ذریعہ ایک نفسیاتی گرہ کھول دی ہے۔جس کے باعث اس کے سر سے ایک بوجھ اتر گیا۔میری نے بڑی ذہانت سے نعیم کے دل کو اتنا ہلکا کردیا کہ وہ یہ محسوس کرنے لگا کہ اس نے ذہنی انتشار اور الجھن سے چھٹکارا حاصل کرلیا ہے۔دراصل یہ عزیز احمد کا کمال ہے کہ وہ کرداروں کو اتنے تخلیقی انداز میں پیش کرتے ہیں کہ قاری لمحاتی طور پر ہی سہی لیکن خود کو اس سے قربت محسوس کرنے لگتا ہے۔

تکنیکی طور پر ''گریز'' ایک کرداری ناول ہے۔اس ناول میں چونکہ نعیم کے کردار کو مرکزیت حاصل ہے لہذا اس کو بدلتے ہوئے حالات اور ماحول سے گذرتے ہوئے دکھلایا گیا ہے۔شاید کسی نفسیاتی اور جنسی الجھن کے باعث اسکے مزاج میں اعتدال اور توازن کی کمی ہے۔آئی' سی ایس کے مسابقتی امتحان میں کامیابی حاصل کرنے تک وہ صرف بلقیس بلکہ اس کی ماں خانم میں بھی دلچسپی لیتا ہے۔لیکن جب بلقیس کے رشتے کی خبر اس کو ملتی ہے تو وہ اطمینان اور سکون کی سانس لیتا ہے بلکہ وہ خیالی طور پر نت نئے آفاق کی سیر کرنے لگتا ہے۔تصورات میں حسین ورنگین دنیا بساتا ہے جہاں مہ وشوں کا اژدہام ہے۔لیکن خانم سے جھڑپ کے بعد بے بسی اور تنہائی کا اذیت ناک احساس لے کر وہ انگلینڈ روانہ ہوجاتا ہے۔وہاں کی معاشرتی اور تہذیبی زندگی کے رنگ ڈھنگ اور طور طریقے نے اس کی حسن پسند طبیعت کو جوش وجذبات سے معمور کردیا۔جنس اور عورت کے متعلق نعیم کا نظریہ ملاخطہ ہو۔

''میرے خیال میں جنسی تعلق کے بغیر مرد اور عورت کی زندگی میں کوئی لطف نہیں''

(گریز۔ص۔۲۷۸)

''میری نظر بلقیس کی بانہوں پر پڑی۔ اگر اس کے حسین چہرے اس ذہانت وجودت اور اس پر لطف ہلکی سی شرارت کے ساتھ اس نے چھریرا' حسین' پھول سا نازک جسم پایا ہوتا تو پھر کیا تھا'' (گریز۔ص۔۲۳)

عورتوں سے قربت اور دوستی کے باوجود نعیم جذباتی نا آسودگی اور تشنگی کا شکار رہا۔اس کے اس رویے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کے سامنے دوسرے معاشرتی مسائل نہیں ہوں۔اور دوسری ذمہ داریوں اور امور سے کوئی دلچسپی نہیں ہو۔اس جہت سے اس کا طرز احساس اور انداز نظر ایک واضح محدودیت میں مبتلا ہے۔لیکن نعیم جب بھی ''عورت اور جنس'' سے الگ ہوکر سوچتا ہے تو ایک طرح کی محرومی اور تشنگی کا احساس اس کیلئے بڑا ہی اذیت ناک اور جاں گسل بن جاتا ہے۔داخلی اضطراب واستہاب اور باطنی انتشار واختلال اس کا مقدر بن جاتا ہے اس کے ذہنی کرب اور احساس شکست کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ آخر میں نعیم اس امید پر جی رہا ہے کہ بلقیس کے تعلقات اس کے شوہر راحت خاں سے خراب ہوجائیں گے اور وہ نعیم کی زندگی میں بہار بن کر داخل ہوجائے گی۔

''کیا اس کا امکان نہیں کہ بلقیس کے اور راحت خاں کے تعلقات دن بہ دن خراب ہوتے جائیں اور جیسا کہ خانم نے کہا تھا' واقعتہً طلاق یا خلع کی نوبت پہنچے۔کیا

جذب دل سے بلقیس تب بھی اس کی طرف نہ جھکے گیا؟'' (گریز۔ص۔۳۴۹)

ناول کا انجام اسی فکر ونظر اور جذبہ و احساس کو پیش کرتا ہے جس کے باعث ناول کا قصہ ایک ایسا المیہ بن گیا ہے کہ قاری نعیم کیلئے اپنے دل میں ہمدردی کا جذبہ محسوس کرنے لگتا ہے۔ نعیم کا کردار چوں کہ غیر یقینی صورت حال اور سیاسی شورش کا پروردہ ہے لہذا اس کے کردار میں تشکیک واضطراب کا پایا جانا بالکل فطری امر ہے۔ عزیز احمد نے اس کردار کی تخلیق میں اپنی جس فنی بصیرت اور فکری شعور کا ثبوت پیش کیا ہے کہ نعیم کا کردار ہی متعلقہ عہد کے حالات ومسائل سے گریز کا ایک اشاریہ بن گیا ہے۔

مارگریٹ بہت کم عمر، حسین جذباتی اور حساس لڑکی ہے۔ وہ اپنے شعور کی ناپختگی کے باعث ہرنوجوان سے جذباتی لگاؤ محسوس کرتی ہے اور اس کی قربت کی متمنی رہتی ہے۔ نعیم کو بھی وہ اپنی عشوہ طرازیوں سے مسحور کر لیتی ہے لیکن مارگریٹ کی ماں ہندوستانیوں اور کالے لوگوں سے بے حد نفرت کرتی ہے۔ لہذا اس پر یہ خوف مسلط رہتا ہے کہ کہیں دونوں شادی نہ کرلیں۔

میری پاول اور کرا کسلے فرانس اور انگلینڈ کی بے فکر اور رنگین سوسائٹی کے نمائندہ کردار ہیں۔ آزاد خیال، لاابالی اور حال میں مست رہنے والے کردار، لہذا ان دلچسپ کرداروں کے ذریعہ لندن اور پیرس کے باشندوں کے مزاج اور ذہن کو بہ آسانی سمجھا جاسکتا ہے۔

''گریز'' کی کہانی دراصل نعیم کے گرد رقص کرتی ہے۔ یہ ہندوستان کا ایک نادار طالب علم ہے اور والدین کے سائے سے محروم۔ اپنی ذاتی محنت، صلاحیت اور ذہانت کی بدولت وہ آئی، سی ایس کے مسابقتی امتحان میں کامیاب ہوتا ہے اور لندن چلا جاتا ہے۔ جہاں اسے ایک بالکل نیا، ترقی یافتہ اور آزاد ماحول ملتا ہے۔ نعیم امریکن ایلس کی محبت میں ہندوستانی بلقیس کو فراموش کر دیتا ہے۔

> ''اسے یہ محسوس ہونے لگا کہ ایلس اس کیلئے کتنی ضروری ہوتی جارہی ہے جب وہ ہنستی ہے تو اس کے سرخ سرخ ہونٹوں میں اس کے دانت کتنے بھلے معلوم ہوتے ہیں۔ چمکتے ہوئے ہموار سفید دانت، اس کے ہونٹ کتنے پیارے معلوم ہوتے ہیں ۔اس کا گول چہرہ اس کے پیلے بال اور اس کی سخت چھاتیاں''

لیکن یہ شدت احساس ایک جذباتی ٹھس بن کررہ جاتی ہے۔ محبت میں ناکامی ہوتی ہے تو وہ مخبوط الحواس ہو جاتا ہے۔ ایلس کو کھو کر وہ گویا اپنی سب سے قیمتی چیز کھو بیٹھتا ہے۔ چنانچہ پیرس سے لندن واپس آکر وہ پھر اپنے تعلیمی مشغلوں میں لگ جاتا ہے۔

میری پاول لندن آتی ہے تو ایک بار پھر اس کے احساسات جاگ اٹھتے ہیں۔ وہ دل وجان سے پاویل کو اپنا بنانا چاہتا ہے۔ پاول کی قربت نے ایلس کے غم کو بھلا دیا۔ مگر اس بار بھی اسے ناکامی ہوتی ہے ۔پاول' کراکسلے سے شادی کر لیتی ہے اور اسے پھر جذباتی صدمے سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ نعیم کے اندر ناکامی کا احساس اور شدید ہو جاتا ہے اور اس کے اضمحلال میں اضافہ' وہ اپنا غم غلط کرنے کیلئے ایک دعوت میں شریک ہوتا ہے اور قاضی ہاشمی سے دوران گفتگو کہتا ہے۔

> ''میرے ساتھ کیوں وقت ضائع کر رہے ہو۔ میں تو پیدا ہی محبت اور غم اٹھانے کیلئے ہوا ہوں۔ عشق اور درد کا ساتھ ہے۔ آپ ناچئے'' (گریز۔ ص۔ ۲۰۱)

نعیم کی گفتگو اور ذہنی کیفیت قارئین پر گہرا اثر چھوڑتی ہے اور اس کی جذباتی' قلبی اور حسی سطح کا بہ آسانی اندازہ ہو جاتا ہے۔ تکمیل تعلیم کے بعد وہ ہندوستان آتا ہے لیکن بلقیس کی شادی کسی اور سے ہو چکی ہوتی ہے ۔اسے یہاں بھی ذہنی صدمات اور اذیتوں سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ نعیم کے کردار میں جانداری تو ہے لیکن وسعت نہیں۔ اس کا انداز فکر اور طرز احساس بہتر سے بہتر تعلیم کے بعد بھی کسی اہم تغیر سے آشنا نہیں ہوتا۔

شروع سے آخر تک اس کی زندگی مخصوص پیمانوں میں ڈھلتی رہتی ہے۔ ایلس ایک امریکن لڑکی ہے' لیکن اس کا مزاج تغیر آشنا ہے۔ یہ نعیم سے محبت کرتی ہے تو پوری شدت اور خلوص سے جذباتی گمراہیوں میں بھی مبتلا ہوتی ہے۔ لیکن ایسے مرحلوں کی ناپاکی کا اسے احساس بھی ہوتا ہے۔ بالکل مشرقی تہذیب کی لڑکی کی طرح۔

> ''مجھے کہتے ہوئے شرم آتی ہے۔ بڑی قدامت پرستی کی بات ہے لیکن...... لیکن مجھے یہ محسوس ہو رہا ہے کہ جیسے اب مجھ میں وہ پاکی باقی نہیں رہی'' (گریز۔ ص۔ ۱۷۳)

یہ احساس ندامت ایک ایسی لڑکی کو دامن گیر ہے جو امریکی ماحول کی زائیدہ اور پروردہ ہے۔ اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ عصمت کی حرمت اور کردار کی پاکیزگی کا تصور مغربی تہذیب میں بھی موجود ہے۔ ایلس کے کردار میں محبت کا شدید جذبہ بھی ہے۔ اور خلوص کے اثرات بھی ''گریز'' کے یہ دونوں کردار اپنی شخصیتوں کے اعتبار سے مکمل اور دلکش ہیں۔ ان کے برعکس ''ایسی بلندی' ایسی پستی'' کے تمام کرداروں میں صرف نور جہاں کا کردار سب سے زیادہ موثر ہے۔ حالانکہ اس ناول میں کرداروں کی تعداد بھی کم نہیں ۔نور جہاں اس ناول کے مرکزی کردار کا درجہ رکھتی ہے۔ جس کی نشوونما میں ناول نگار نے محنت کی ہے اس کردار سے پڑھنے والے کی دلچسپی اور ہمدردی بھی ہے اور اس کے اثرات کا دائرہ بھی وسیع ہے۔ عزیز احمد

نے اس کے تشکیلی مرحلوں میں بڑی احتیاط برتی ہے۔نور جہاں کی تعلیم وتربیت مشرقی اور مغربی دونوں طرح کے ماحول کے زیر اثر ہوئی ہے۔ چنانچہ اس پر نہ مشرقیت حاوی ہوسکی اور نہ مغربیت غالب آسکی۔

ابتدائی حالات میں اس کا کردار بے حد سادہ اور معصوم رہا۔چونکہ گھر کے ماحول میں آزاد خیالی تھی اورمزاج میں مشرقی تہذیب کے اثرات (د) اس لئے وہ اپنا راستہ متعین نہ کرسکی۔ کشن پلی کی پارٹیوں اورمسوری کے نائٹ کلبوں اور ہوٹلوں کی سیر کے ردعمل میں اس کا مزاج بتدریج تبدیل ہوجاتا ہے۔ پھر بھی اس کے کردار کی پاکیزگی برقرار رہتی ہے۔ سلطان حسین اس کی آزادروی اور سیروتفریح کو ناپسند ہی نہیں کرتا بلکہ اس کے کردار کے تقدس پر بھی شک کرتا ہے اور جب وہ اس شک کا اعلانیہ اظہار کرتا ہے تو نور جہاں صبروضبط کی منزل سے گذر کر کہتی ہے۔

''جب تم مجھے آورہ بدمعاش' اور رنڈی سمجھتے ہو تو پھر مجھے اپنے گھر لے جا کر کیا کروگے اور میں تم سے کہہ چکی ہوں' تمہاری سزا یہی ہے کہ تم کو سچ مچ کوئی آوارہ اور بدمعاشی بیوی ملتی۔ میں کیا کروں مجبور ہوں۔ میں آوارگی اس لئے نہیں کرتی کہ مجھے تمہارا تو بالکل نہیں' اپنے ماں باپ کی عزت کا خیال ہے۔لوگ یہ نہ کہیں کہ سنجر بیگ کی بیٹی ایسی ہے۔نہیں تو میں تم کو مزہ بتاتی...... (ایسی بلندی' ایسی پستی۔ ص۔۲۰۱)

رنج اور آنسوؤں پر غصہ غالب آنے لگا۔فرط غم سے نور جہاں کی سسکیاں بندھ گئیں۔ بہرحال بیوی اور شوہر کی یہ کشمکش اتنی بڑھتی ہے کہ نور جہاں خلع لے لیتی ہے اور چاہتی ہے کہ بقیہ زندگی خاموشی سے گذار دے مگر اس کا یہ ادارہ متزلزل ہوجاتا ہے پھر بہت جلد اطہر اس کی زندگی میں داخل ہوجاتا یہ اس کے بچپن کا ساتھی بھی ہے۔نور جہاں سے سلطان حسین کی ایک بچی ہے۔اس بچی سے اطہر مانوس تو نہ ہوسکا لیکن نور جہاں سے اس نے مفاہمت کی راہ نکالی۔ پورے ناول میں نور جہاں کا کردار سب سے منفرد اور نمایاں نظر آتا ہے۔ بقول ممتاز شیریں۔

''نور جہاں کچی مٹی ہے۔جس طرح سے ڈھالا جائے۔ ڈھل جاتی ہے۔نور جہاں کی زندگی خام مواد ہے۔وہ ایک' طرف وراثت اور دوسری طرف خارجی ماحول کے زیر اثر تشکیل پاتی ہے۔اس کے اردگرد کی چیزیں اس کی زندگی میں جذب ہوجاتی ہیں۔اس کے آباء واجداد کی طرز زندگی' ان کے کرداروں کی خوبیاں اور ان

کی لغزشیں، سب کچھ نور جہاں کی زندگی پر اپنا اثر چھوڑ جاتے ہیں۔ گو نور جہاں خود
معصوم ہے اس کا اپنا کوئی واضح کردار نہیں ہے۔ نور جہاں کی زندگی اس کے کردار
سے بنتی ہے۔ جہاں تک اس کی سلطان حسین کے ساتھ ازدواجی زندگی کے
چھوٹے سے المیہ کی بھی وہ ذمہ دار نہیں ہے" (معیار۔۱۸۴۔۱۸۳)

سلطان حسین ہیرو کی طرح تو ہے لیکن اس کے کردار میں توانائی اور انفرادیت نہیں ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ نور جہاں سلطان حسین سے وابستہ نہیں ہے بلکہ سلطان حسین نور جہاں سے وابستہ نظر آتا ہے" گریز" کے ہیرو نعیم کے مقابلے میں یہ ایک کمزور کردار ہے۔ اس کے فطری ارتقاء کی طرف توجہ کی گئی ہے لیکن اس میں دیرپا کشش پیدا نہ ہو سکی۔ سلطان حسین نور جہاں کے بعد خدیجہ سے شادی کر کے اپنی زندگی کو راہ راست پر لاتا ہے۔ مگر نور جہاں کی یاد اس کے دل سے محو نہ ہو سکی۔ جس کا خدیجہ پر اکثر شدید ردعمل ہوتا ہے۔

"کبھی کبھی خدیجہ کو بڑی سخت جلن ہوتی ہے۔ عورت کی جبلت، بجلی کی چمک کی
طرح اس پر منکشف کر دیتی کہ باوجود اس کے سلطان حسین اس کے ساتھ اس
قدر خوش ہے۔ اس کے آرام کا اتنا خیال رکھتا ہے۔ سلطان حسین کو اس سے محبت
نہیں کبھی کبھی وہ رو کر کہہ بھی دیتی...... "آپ کو صرف میرا خیال ہے، آپ کو کبھی مجھ
سے محبت نہیں ہوئی" (ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص۔۲۵۱)

یہی نہیں اس سے بھی زیادہ گہرے نشتر کی طرح چبھتا ہوا احساس یہ تھا کہ باوجود اس کے کہ نور جہاں سلطان حسین کے منہ پر تھوک گئی تھی اب بھی نور جہاں اس کے دل میں بسی ہوئی تھی۔ ممکن ہے سلطان حسین کو پشیمانی کا احساس ستا تا رہا ہو۔ ایک روز دفتر ہی میں اچانک اس کے قلب کی حرکت بند ہو جاتی ہے اور وہ موت کی وادی میں چلا جاتا ہے۔ سلطان حسین ایک اوباش، عیش پسند اور عورت باز کردار کا حامل ہے۔ آوارگی اور شراب میں وہ اس طرح مبتلا ہو چکا ہے کہ نور جہاں سے شادی کے بعد بھی اپنی حرکتوں سے باز نہیں آتا۔ نور جہاں کو گھر کی چہار دیواری میں قید کر کے وہ خود دوسری عورتوں کے ساتھ مزے اڑانا چاہتا ہے۔ کثرت شراب نوشی اس کی موت کا سبب ہوتی ہے۔ اس کردار کے ذریعہ جاگیردارانہ ماحول کی کمزوریاں اور نقائص منظر عام پر آتے ہیں۔ خورشید زمانی، سرتاج، نواب مطمئن جنگ، شمشیر جنگ، اطہر کلثوم، بیگم مشہدی، سریندر، خدیجہ وغیرہ اس ناول کے چھوٹے کردار ہیں۔ ان تمام کرداروں کے

ذریعہ عزیز احمد نے جاگیردارانہ تمدن کا جیتا جاگتا نقشہ پیش کر دیا ہے۔ ان تمام کرداروں میں حقیقت پسندی کے اثرات بھی موجود ہیں۔ عزیز احمد اپنے کرداروں کی پیش کش کے دوران ان کی جذباتی اور نفسی گتھیوں کو بھی فراموش نہیں کرتے۔ ایسے موقعوں پر ان کے اسلوب میں بے باکی اور صفائی آجاتی ہے۔ یہ بات ضرور قابل ذکر ہے کہ عزیز احمد کے ناولوں کے کم وبیش تمام اہم کردار ایک طرح کے سانچے میں ڈھلے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔

رشک وحسد کا جذبہ انسانی جبلت میں داخل ہے۔ بھائی بہن، ماں باپ اور میاں بیوی کی آپسی رقابت اس وقت اور شدت اختیار کر لیتی ہے جب کسی کی ذات اور انا مجروح ہوتی ہے اکثر اشخاص خود کو کم عمر اور پرکشش بنانے کیلئے ایسے حربے اختیار کرتے ہیں کہ ان کو دیکھ کر ہنسی ہی نہیں رونا بھی آجاتا ہے۔ اپنی لڑکیوں کو جوانی کی دہلیز پر قدم رکھتے دیکھ کر فیشن ایبل اور مغرب زدہ ماؤں میں حسد کا جذبہ جب بیدار ہوتا ہے تو وہ ان کی ہر بات اور ہر حرکت پر نظر رکھتی ہیں۔ ان کو ٹوکتی ہیں، جھڑکتی ہیں اور بلاوجہ بھی ان پر اپنی خفگی کا اظہار کرتی ہیں۔ دراصل یہ اس شکست کا خاموش اعتراف ہے جو منہ زور جوانی کے سامنے ان کے سفید ہوتے ہوئے بال، چہرے پر جھریاں اور بدن پر بے جا گوشت آجانے سے عمارت کھنڈر میں تبدیل ہونے لگتی ہے۔ خورشید زمانی بیگم بھی مشہور النساء سے چڑنے لگتی ہیں۔ اور بات بات پر ڈانٹ پلاتی ہیں اور اس کے وجود کو اپنے گھر میں ایک لمحے کیلئے بھی برداشت نہیں کرتیں۔ یہاں تک کہ شادی کی ایک تقریب میں خورشید زمانی بیگم مشہور النساء کو تھپڑ بھی ماردیتی ہیں اور اپنے شوہر سنجر بیگ کے سامنے بھی وہ غصے کو چھپا نہیں پاتیں۔

> ''یہ اجاڑ چھوکری معلوم نہیں کب میرے گھر سے جائے گی خورشید ممانی بیگم نے تڑسے ایک تھپڑ تو وہیں رسید کیا ''چپ ملانی' ذرا ٹانگ برابر کی چوکھری باتیں تو سنو۔'' (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۴۹)

''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں عزیز احمد نے سلطان حسین اور نور جہاں کی ازدواجی زندگی کی تلخی کو اتنی خوبصورتی اور چابکدستی سے پیش کیا ہے کہ ان کی انسانی نفسیات سے گہری واقفیت کے علاوہ ان کے وسیع تجربات اور گہرے مشاہدات کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ زن وشوہر کے درمیان بڑھتی ہوئی خلیج اور جذباتی کشمکش کا انجام خلع کی صورت میں دکھایا جانا انتہائی فطری ہے۔ کیونکہ نور جہاں اور سلطان حسین کے تعلقات اتنے کشیدہ اور تلخ ہو گئے تھے کہ مصالحت کی کوئی صورت باقی نہیں رہ گئی تھی۔ کیونکہ

دونوں کو ایک دوسرے پر اعتماد نہیں رہا تھا اور جب دونوں بے اعتمادیوں کی نادیدہ آگ میں جل رہے تھے تو علحدگی ہی ایک راستہ تھا جو دونوں کو کسی حد تک سکون اور طمانیت سے ہمکنار کرسکتی تھی ایک دن جھگڑے کے دوران تلخی بڑھ جاتی ہے اور سلطان حسین نور جہاں کے گال پر تھپڑ رسید کر دیتا ہے۔ نور جہاں کی دلی کیفیات، روحانی کرب اور ذہنی اذیتوں کے ردعمل کو عزیز احمد نے بڑے موثر انداز میں پیش کیا ہے۔

> ''نور جہاں کے اندر کوئی چیز آگ کی طرح سلگ کے بجھ گئی غصہ کی بجائے رنج وذلت اور بے بسی کا ایسا تلخ احساس جو اس نے اس سے پہلے کبھی محسوس نہیں کیا تھا۔اس نے ذبح کی ہوئی چڑیا کی طرح ایک مرتبہ سلطان حسین کی طرف دیکھا مگر کچھ نہیں کہا' ایک عجیب انکشاف تھا جس سے اس کی ہستی سمندروں کی سب سے نیچی تہہ کی طرف بہہ گئی۔ یہ کہ اسے کوئی مار سکتا ہے کوئی اسے ذلیل کرسکتا ہے۔ ایک ایسا نیا تجربہ جس کا ذکر ہی سن کر اس کے بدن کے رونگٹے کھڑے ہوجاتے تھے''(ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۱۸۹)

عزیز احمد اپنے کرداروں کو فعال اور متحرک رکھنے کے فن سے واقف ہیں یہی وجہ ہے کہ انہوں نے جن کرداروں کو اپنے ناولوں میں پیش کیا ہے وہ حقیقی اور فطری معلوم ہوتے ہیں چونکہ زندگی مختلف اور متضاد خیالات' نظریات اور اقدار سے عبارت ہے۔ اس لئے سماجی اور تہذیبی شکست وریخت کی پیشکش کیلئے کرداروں کے مزاج اور انفرادیت کو ملحوظ خاطر رکھنا پڑتا ہے۔''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں یوں تو چھوٹے بڑے، بہت سارے کردار ہیں۔لیکن ان میں سب سے منفرد کردار سریندر کا ہے۔عزیز احمد نے اس کی شخصیت کا خاکہ اس طرح کھینچا ہے۔

> ''نوجوان جو تیس اور چالیس کے درمیان کسی عمر کا ہوسکتا تھا' گہرا سانولا رنگ' لمبوترا چہرہ' دانت سامنے کی طرف نکلے ہوئے اور پیلے' صورت فرانکن رشتائن سے مشابہ ہوتے ہوتے رہ گئی تھی اور اچھی بھلی انسان کی صورت معلوم ہوتی تھی گرے فلالین' دوہرا کوٹ ٹائی ندارد'' (ایسی بلندی ایسی پستی۔۸۱)

سریندر کی خود کلامی کی اساس وجودیت کے فلسفے پر مبنی ہے اس ناول میں چونکہ شعور کی رو کی جھلکیاں جگہ جگہ ملتی ہیں لہذا اس میں وقت کی اہمیت اور ماہیت مسلم ہے۔

عزیز احمد نے اس تکنیک کے ذریعہ اپنے عہدے کے اس غیر معمولی فلسفیانہ رجحان کو پیش کیا ہے۔
وقت کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہوئے میر ہوف رقمطراز ہے

"وقت انسانی زندگی کیلئے بڑی اہمیت رکھتا ہے کیوں کہ انسانی زندگی وقت ہی کے سائے میں بسر ہوتی ہے"

معمولی شکل وصورت کا سریندر بڑا احساس اور جذباتی ہے۔ بظاہر اس کے خیالات میں انتشار ہے لیکن یہاں شعور کی رو کی تکنیک کے اصول آزاد تلازم خیال کو برتا گیا ہے۔

"سریندر نے آنکھیں بند کرنے کی کوشش کی۔ آل انڈیا ریڈیو میں چھ سو روپیہ تنخواہ سٹے میں پچاس ہزار کی جیت' ہار اور جیت' کلب' دہلی کے تمام کلب' پابندی سے برج ایک' ہارٹ' دو ڈائمنڈ' تین نو ٹرمپ' چار اسپیڈ رفنس' چھوٹا سلام' بڑا سلام' السلام علیکم' نمستے' مغربی شاعری میں زیادہ تر خدا حفاظ ہے اور مشرقی شاعری میں مرحباء' مرحبا طائر فرخ رخ' فرخندہ پیام' سلطان حسین سالا فارسی شعروں کا مطلب مجھے سمجھا رہا ہے۔ سمجھتا تھا کہ یہ سالا فارسی کیا جانے' ہندو ہے' نا۔ مجھے ہنسی آئی۔ مرحبا طائر فرخ رخ فرخندہ پیام۔ سلطان حسین سالار فارسی شعروں کا مطلب مجھے سمجھا رہا ہے۔ سمجھتا تھا' کہ یہ سالا فارسی کیا جانے۔ ہندو ہے نا۔ مجھے ہنسی آئی (ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص۔۱۰۳)

سریندر ہندوستان کے متوسط طبقے کا نمائندہ ہے وہ اس طبقے کی طاقت اور ذہانت سے واقف ہے۔ لیکن وہ متوسط طبقے کی ان کمزوریوں اور خامیوں کو بھی جانتا ہے کہ وہ اپنے سارے اصولوں اور نظریوں کو اس وقت تیاگ دیتا ہے جب کسی بڑے آدمی کی طرف سے پارٹی میں شرکت کی دعوت دی جاتی ہے ۔دراصل وہ ایک کامپلکس کا شکار ہوتا ہے اور ایسی دعوتوں میں شرکت کرکے اپنے کسی جذبے کی تسکین کرکے حاصل کرتا ہے۔

"یہ ہماری بڑی کمزوری ہے۔ ہم راجاؤں مہاراجاؤں کے خلاف کتابیں لکھتے ہیں' مضامین لکھتے ہیں آپس میں باتیں کرتے ہیں۔ لیکن ذرا کسی مہاراجہ کے پاس سے چائے' کی دعوت آجائے ۔ سگے بھائی کو مرتا چھوڑ کر ضرور جائیں گے"۔ (ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص۔۱۲۰)

دراصل ''گریز'' اور آگ میں کوئی نسوانی کردار بہت اہم نہیں ہے۔ ''گریز'' میں بلقیس اور ''آگ'' میں مردولا چھاگل کے کردار بعض اعتبار سے قابل ذکر ہیں۔ ان میں دلکشی اور توانائی کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ ''شبنم'' میں شبنم کا کردار جاندار اور بھرپور ہے۔ اس کردار پر عزیز احمد نے سب سے زیادہ توجہ دی ہے۔ شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں وراثت' ماحول اور گرد و پیش کی زندگی کا کتنا اثر پڑتا ہے اس کی نشاندہی عزیز احمد نے ''شبنم'' اور ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں بڑے فنکارانہ انداز میں کی ہے ''شبنم'' کے اختتام پر قارئین کے دل میں شبنم کیلئے جذبہ ترحم ابھرتا ہے۔ جسکا اثر دیر تک باقی رہتا ہے۔ شبنم اپنی پاکیزگی معصومیت اور دوشیزگی کے ثبوت میں ارشد سے کہتی ہے۔

''اگر اس پر بھی آپ کو یقین نہ آئے تو بے حیائی سے ایک بات کہوں۔ جب میں قانونی طور پر آپ کی بیوی ہو جاؤں تو پہلی رات کو اگر آپ مجھے اپنے قابل نہ پائیں تو اسی وقت چھوڑ دیں'' (شبنم۔ ص۔ ۲۷۳)

لیکن ارشد اپنے شک کا اظہار بڑے عامیانہ انداز میں کرتا ہے

''مجھے ایسا اندازہ ہوا کہ اس سے پہلے بھی تمہیں اوروں کو پیار کرنے کا تجربہ ہے۔ گویا تمہارے لئے کوئی نئی بات نہیں ہے'' (شبنم۔ ص۔ ۲۸۰)

عزیز احمد ایک جگہ لکھتے ہیں

''میں نے حقیقت نگاری کو ہمیشہ فوٹوگرافی سمجھا ہے ممکن ہے کبھی کبھی شیشہ دھندلا ہو۔ فلم خراب ہو یا فلم لیتے وقت روشنی ٹھیک نہ ہو یا میری بصارت یا بصیرت میں فرق ہو لیکن میں نے زندگی کی تنقید ہمیشہ زندگی کی عکاسی کے اندر سے کی ہے اور میں اصلی اور حقیقی کے فرق کا قائل نہیں''

فطرت نگاری (Naturalism) کے رجحان کا حامی فنکار زندگی کو بعینہٖ پیش کرتا ہے۔ اس میں ردوبدل کا قائل نہیں ہوتا۔ اس کے ناولوں میں باضابطہ ڈھانچہ' پلاٹ نہیں ہوتا' لیکن عزیز احمد کے یہاں خود اس نقطہ نظر سے انحراف ملتا ہے۔ حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ تخیل و تصور کا عمل بھی نظر آتا ہے۔ وہ اپنے ناولوں کا مواد گرد و پیش کی بکھری ہوئی زندگی سے حاصل کرتے ہیں۔

عزیز احمد ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کے بارے میں رقمطراز ہیں۔

''ایسی بلندی ایسی پستی'' مسلسل نہیں لکھا گیا اور نہ پہلے سے (کاغذ پر) پر اس کا کوئی

خاکہ تیار کیا گیا۔ایک خاکہ ذہن میں محفوظ تھا جس بات کیلئے طبیعت موزوں ہوئی
پہلے اسی کو لکھ ڈالا'' (اختتامیہ ہوس۔۱۶۶)

بادی النظر میں دیکھا جائے تو ''آگ'' میں ایک کشمیری خاندان کی تین نسلوں کی کہانی پیش کی گئی ہے۔لیکن در حقیقت ''آگ'' میں نہ تو کوئی باضابطہ پلاٹ رہے اور نہ کہانی' نہ کوئی ہیرو ہے اور نہ ہیروئین' اس ناول کا مرکزی کردار کشمیری زندگی اور کشمیری سماج ہے۔ناول نگار نے کشمیر کے تہذیبی' سیاسی' سماجی اور معاشی حالات اور مسائل پر محض روشنی ہی نہیں ڈالی ہے بلکہ عزیز احمد نے ان اسباب اور عوامل پر بھی غور کیا ہے جن کے باعث ''آگ'' میں مرکزی کردار مفقود ہے۔

''میں واحد متکلم اجنبی ملک کا رہنے والا اس سرزمین میں ہیروئن کہاں سے ڈھونڈوں' جہاں سوائے مزدور عورتوں کے دوسرے طبقے کی عورتیں سڑکوں پر چلتی پھرتی دکھائی نہیں دیتیں' دکانوں میں سودا نہیں خریدتیں' ڈنگوں میں بیٹھ کر باغوں کو ضرور جاتی ہیں مگر ان کے ساتھ ان کے مرد ہوتے ہیں جو ان کی ہر اٹھتی نگاہ' ان کی گردن کی ہر جنبش' ان کے برقع کی ہر شکن پر احتساب کرتے ہیں''
(آگ۔ص۔۱۹۹)

'' مجھے سب سے زیادہ فکر اس بات کی ہے کہ ہیرو بھی میرے ہاتھ سے نکلا جارہا ہے۔سکندر جو کی جگہ کشمیر کے مناظر اور کشمیر کی زندگی اس ناول کے ہیرو بنے جارہے۔(آگ۔ص۔۱۹۹)

''آگ'' کا موضوع دراصل وہ آگ ہے جس کی لپیٹ میں ساری وادی کشمیر ہے۔1908ء سے 1945ء کے عرصے کو عزیز احمد نے تین سو صفحات پر مشتمل اس ناول میں بڑی فنی چابکدستی سے پیش کیا ہے۔آگ میں نہ صرف ہندوستان بلکہ پوری دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں کے تناظر میں کشمیری زندگی میں نفوذ نئے رجحانات' نئے نظریات نئے علوم اور سیاسی اور سماجی انقلابات کی تصویر کشی کی گئی ہے۔

عرض کیا جاچکا ہے کہ ''ہوس'' اور مرمر اور خون'' عزیز احمد کے ابتدائی ناول ہیں جو طالب علمی کے زمانے میں لکھے گئے۔ظاہر ہے کہ ناول نگار سے اس عمر میں ذہنی پختگی اور فنی شعور کی توقع بے سود ہے۔تاہم انہوں نے ان دونوں ناولوں میں جس نفسیاتی بصیرت اور ژرف نگاہی سے کام لیا ہے اس میں وہ بے حد کامیاب ہیں۔نفسیاتی کیفیات اور جنسیاتی احساسات و جذبات کو جس فنکارانہ انداز میں انہوں نے

بیان کیا ہے اس سے ان کی متعلقہ مسائل اور حقائق سے دلچسپی اور ان پر مکمل دسترس کا اظہار ہوتا ہے۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق نے بھی عزیز احمد کی اس خوبی کا اعتراف کیا ہے۔

''مصنف کو خیالات کے ادا کرنے کی قدرت ہے خصوصاً جہاں وہ نفسیاتی کیفیتیں بیان کرتا ہے وہاں اس کا قلم مصور کا قلم بن جاتا ہے''۔

عزیز احمد کو جذبات نگاری پر درک حاصل ہے ان کا پہلا ناول ''ہوس'' بھی اپنے اس وصف کے باعث اہم کہا جاسکتا ہے۔انہوں نے ہوس میں جذبات کی مختلف کیفیات کے فرق کو واضح کیا ہے' محبت اور ہوس کے فرق کو انہوں نے اپنے پہلے ہی ناول میں بڑی فنکارانہ ہوش مندی سے نمایاں کیا ہے''ہوس'' میں جذبات و کیفیات کے مدو جزر کی بہترین عکاسی ملتی ہے۔فطرت انسانی عزیز احمد کی اتنی گہری واقفیت اور اس کے بیان پر اتنی قدرت کے باعث صرف ''ہوس'' ہی نہیں بلکہ دیگر ناولوں کی بھی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ان کے ناولوں کا ایک اہم اور امتیازی وصف چونکا دینے والی کیفیت ہے قاری ان کے نالوں کو پڑھ کر چونک جاتا ہے اور وہ ان کے خیالات سے اتفاق کرے یا نہیں لیکن ان پر سنجیدگی سے غور وفکر ضرور کرتا ہے''گریز'' میں یہ خصوصیت دوسرے نالوں کے مقابلے میں زیادہ ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے اثرات' بیسویں صدی کی غیر یقینی صورت حال' ہیجان انگیزی' کرب' انتشار اعتقادات سے بے تعلقی' اقتدار سے بیزاری' ذہنی تشکیل اور اس عہد کا سیاسی تہذیبی اور معاشرتی پس منظر'' گریز'' کے مطالعہ کے وقت قارئین کے سامنے آجاتا ہے۔

'' یہ بڑا پر لطف زمانہ ہے ۔عظیم الشان تخریب کا زمانہ معاشرتی ابال' اقتدار اور پیمانہ کے زلزلوں کا زمانہ''(گریز۔ص۔۲۹۳)

''زور' حرکت' حیات...... ہر دشہ نے اپنے پائپ کا ایک کش لیا اور کش بھی طنز کے انداز میں لیا۔ یہ زندگی کیا ہے ۔جو محض ایک کارتوس سے بجھائی جاسکتی ہے''
(گریز۔ص۔۱۳۴)

ظاہر ہے کہ اس صورت حال کا اثر ایک حساس اور ذہن طالب علم پر کیا ہوسکتا ہے جو نئے علوم سے آگاہی بھی رکھتا ہے ان حالات' عوامل اور محرکات پر عزیز احمد نے بڑے حسن کارانہ انداز میں روشنی ڈالی ہے۔چونکہ نعیم ایک غلام ملک کا باشندہ ہے اور اس کی مجبوری ہے کہ وہ غیر قوم کی خدمت کرے۔حالانکہ وہ آئی سی ایس کیلئے منتخب کرلیا گیا ہے اور ایک اور ذمہ دار عہدے پر فائز ہے لیکن وہ جس گھٹن کرب

اور انتشار کا شکار ہے وہ اس کے حساس، جذباتی اور ذہن ہونے کی واضح اور روشن علامت ہے۔ قومی اور بین الاقوامی حالات نعیم کو کس طرح متاثر کرتے ہیں اس کی بڑی خوبصورت عکاسی عزیز احمد نے ''گریز'' میں کی ہے۔

> ''نعیم نے یہ بھی محسوس کیا کہ اس کی شخصیت ٹوٹ رہی ہے۔ انفرادیت مندمل ہو رہی ہے۔ سیاسیات میں اس کا نقطہ نظر محض ایک تماشائی کا سارہ گیا تھا۔ ہندوستان آنے کے کچھ ہی دنوں بعد کانگریس اور لیگ کی جنگ میں اس کی نام نہاد اشتمالیت ختم ہوئی...... پہلے بھی خیالات بے ارادہ بے عمل تھے اب بھی رہے...... جذباتی امتزاج کی بجائے انتہا درجہ کا انتشار تھا۔ (گریز۔ ص۔ ۲۸۷)

> ''ہردشہ نے اب پہلی مرتبہ ذرا جوش سے اپنا پائپ جھٹک کر کہا'' میرے دوست یہ کبھی نہ ہوگا۔ اس وقت فرانس میں کسی گوشہ تنہائی میں بیٹھا ایک شخص ارتقائے تخلیق کا افسانہ گڑھ رہا ہے اور ایک ہزار کارخانہ کارتوس بنا رہے ہیں یہ ہے آپ کا زورِ حرکت، حیات یہاں بگرساں اور نطشے نہ ملتے ہیں'' (گریز۔ ص۔ ۱۴۴)

جن خارجی حالات اور داخلی کیفیات کے باعث نعیم کے ذہنی کرب، اذیت اور انتشار میں اضافہ ہو گیا تھا اور وہ زندگی کی جن ناآسودگیوں اور محرومیوں کا شکار تھا ان نفسیاتی اور داخلی کیفیات کی نشاندہی اور ان کی عکاسی عزیز احمد نے بڑے محتاط اور فنکارانہ انداز میں کی ہے۔ ذاتی اور داخلی زندگی کے علاوہ انسانی تعلقات اور رشتوں کی اہمیت اور ماہیت مسلم ہے۔ لہٰذا تہذیبی اور معاشرتی زندگی اور رشتے بھی انسانی مزاج کردار اور شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں اہم عنصر کے طور پر ممد و معاون ہوتے ہیں۔ دوستی محبت، شادی، ازدواجی زندگی اور اسی طرح کے دوسرے گہرے رشتے اور تعلقات زندگی کو خوشگوار یا ناخوشگوار بناتے ہیں۔ نعیم کے کردار کا مطالعہ کیا جائے تو اس کی محرومی، جذباتیت اور ناآسودہ زندگی کا باعث ان رشتوں کا فقدان معلوم ہوتا ہے۔ اپنی شخصیت کی کجی اور نا تکمیلیت کی وجہ سے ہی وہ سچی دوستی اور خوشگوار ازدواجی زندگی کا خواہاں نظر آتا ہے۔ نعیم کے کردار اور تعلقات میں یہ دو باتیں بنیادی اور مرکزی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس کی مردوں سے سچی دوستی اور عورتوں سے تعلقات شادی کے امکانات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ بلقیس ہو یا میری پاؤل، برتھا ہو یا ایلس ان سے نعیم کی قربت دراصل سچی دوستی اور شادی کے رشتے میں بندھ جانے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ وہ سچے خلوص کا جویا اور سچی دوستی کا متلاشی تھا۔ شاید اس لئے کہ وہ اپنی

ادھوری شخصیت کو مکمل کرنا چاہتا تھا۔ بچپن کی بے توجہی اور بے جا سختی' پیار اور محبت کے فقدان کے باعث شخصیت میں جو کجی اور کمی رہ جاتی ہے اس کو پورا کرنے کیلئے کیا کیا سوانگ رچانا پڑتا ہے اس کا اندازہ نعیم کے کردار سے لگایا جاسکتا ہے خوابوں اور خواہشوں کی تکمیل جب نہیں ہو پاتی ہے تو وہ مختلف صورتوں میں متشکل ہوتی ہیں یہی وجہ ہے کہ نعیم کی دوستی اور تعلقات مختلف نوعیت رکھتے ہیں اسکی تلون مزاجی اور جذباتی کیفیت ملاحظہ ہو۔

> ''بعض وقت یہ بھی چاہتا کہ ایلس اس کا پیچھا چھوڑ دے اور کوئی ایسی لڑکی تلاش کردے جس سے اس کی مدعا برآری زیادہ آسان ہو''۔ (گریز۔ص۔۱۰۲)
>
> ''بہت جلد نعیم کو محسوس ہونے لگا کہ وہ صبح ہی سے سہ پہر کا منتظر رہتا ہے' جب ایلس کے ساتھ کا وقت آئے گا اس کو ساتھ لے جانے کا وقت آئے گا اور پھر اسے یہ بھی محسوس ہونے لگا کہ ایلس اس کیلئے کتنی ضروری ہوجاتی رہی ہے......'' (گریز۔ ص۔۱۲۱)

پہلے اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ایلس سے جنسی آسودگی میں محرومی کے باعث نعیم اس سے ترک تعلق کرنے کے بارے میں بھی غور کرنے لگتا ہے اور جنسی خواہش کی تکمیل نہ ہونے کے ردعمل میں وہ اس کو ٹھکرانے کیلئے تیار ہوجاتا ہے۔ لیکن وہی ایلس بعد میں اس کیلئے کتنی ضروری ہوجاتی ہے اور اپنے دل میں اس کیلئے ایک ایسا لطیف جذبہ محسوس کرتا ہے جو بعد میں پرستش کی صورت اختیار کرلیتا ہے۔

> ''وہ خواہش جو ایلس کی دوستی کے ساتھ ظہور میں آئی تھی ایلس کے جسم' ایلس کے کنوارے پن کو فتح کرنے کی خواہش اس کا کہیں نام ونشان نہ تھا۔ ایلس اب بھی کنواری تھی لیکن وہ احترام جو ایک عرصے سے آہستہ آہستہ نعیم کے دل میں پیدا ہو رہا تھا۔ اس ایک لحظہ میں جذبہ پرستش بن گیا'' (گریز۔ص۔۱۴۸)

انسانی فطرت اور مزاج میں تغیر اور تبدیل کو عزیز احمد نے اپنے ناولوں میں اتنی فنکاری سے نمایاں کیا ہے کہ اس سے ان کی انسانی فطرت' مزاج ونفسیات سے گہری واقفیت اور آگہی کا اظہار ہوتا ہے۔

عزیز احمد نے اردو ناول نگاری کو روایتی ماحول اور فضاء سے نکال کر نئی دنیاؤں اور نئے آفاق سے روشناس کرایا ان کا پہلا ناول ''ہوس'' ہی بعض جہت سے اردو ناول نگاری کی تاریخ میں امتیازی اوصاف کا حامل کہا جاسکتا ہے انہوں نے زندگی کو جتنی قوت' تنوع اور خوبصورتی سے پیش کیا ہے ان کے پیش روؤں

کے یہاں اس کا فقدان ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ اردو کے بعض مقتدر اور جید ناقدین کو عزیز احمد کے یہاں جنس نگاری اور فحش بیانی کے سوا کچھ بھی نظر نہیں آیا۔ دراصل ہمارا معاشرہ جس تنگ نظری رجعت پسندی اور قدامت پرستی کا اسیر رہا ہے اس میں جنس پر کھل کر لکھنا تو کجا گفتگو کرنا بھی گناہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ حالانکہ نجی صحبتوں میں جنس کی جس طرح عصمت دری کی جاتی رہی ہے یہ کسی سے پوشیدہ نہیں۔ اردو کے متقدمین شعراء کے دواوین کا آپ ذرا سنجیدگی سے مطالعہ کریں تو آپ کو حیرت ہوگی کہ انہوں نے تشبیہات واستعارات اور اشاروں اور کنایوں میں کیا کھیل کھیلا ہے اور کیا کیا گل کھلائے ہیں۔ عزیز احمد نے جنس کو راست اور واضح طور پر پیش کرنے کا اجتہاد کیا ہے وہ نہ جنسی جذبے اور نہ اس کے اظہار کو ذلیل سمجھتے تھے یہی وجہ ہے کہ جنس نگاری ان کی ناول نگاری کا ایک اہم عنصر ہے۔ جنسیت کب فحش بن جاتی ہے اس طرف ڈی ایچ لارنس نے اشارہ کیا ہے۔

> ”جب بھی جنس کو پیش کرنے میں جنس کو ذلیل کرنے یا اس کو ذلیل سمجھنے کی خواہش
> کام کرتی ہے تب ہی جنسیت فحش بن جاتی ہے“

خارجی اور داخلی زندگی کی عکاسی میں عزیز احمد کو ید طولیٰ حاصل ہے۔ ”ایسی بلندی ایسی پستی“ میں ایک عہد، ایک تہذیب اور ایک تمدن کی تبدیلیوں کو بہت ہی وسیع اور متنوع کینوس پر پیش کیا گیا ہے۔ اس ناول میں تہذیبی تمدنی اور معاشرتی تغیرات کو اتنی واقفیت سے بیان کیا گیا ہے کہ مشرق اور مغرب کے متضاد اور مختلف عناصر کی یکجائی اور اختلاط کے باعث تہذیبی کشمکش اور انتشار کی پرچھائیاں بھی نمایاں ہوگی ہیں۔ ”ایسی بلندی ایسی پستی“ اپنے تمدنی حالات، سماجی صداقت اور تہذیبی پس منظر کے باعث اس عہد کی تاریخ بن گئی ہے۔ اس ناول کی ہیروئن نور جہاں جن ٹوٹتی پھوٹتی اقدار اور انتشار کے ماحول اور معاشرے میں پروان چڑھی اس کی بڑی خوبصورت عکاسی ”ایسی بلندی ایسی پستی“ میں کی گئی ہے۔

> ”زمانے نے کیا عجیب الٹی ترقی کی تھی۔ پہلی رو کا زور ختم ہو چکا تھا اور دوسری رو جس پر وہ خود بہنے والی تھی، ابھی زور نہیں پکڑنے پائی تھی۔ خورشید زمانی بیگم تو اپنی شادی کے دن خود مہمان کی خاطر تواضع کر رہی تھیں اور وہ تھی کہ نسبت سے بھی پہلے جب پیام بھیجنے والے اسے دیکھنے آئے تھے، الوؤں کی طرح آنکھ بند کئے بیٹھی تھی ۔کانونٹ میں اور پنچ گنی میں پڑھا کے ممی کو یہ سب نخرے کیا ضرور تھے مگر سسرال والے پرانے خیال کے تھے۔ اور خوشید زمانی بیگم نے سوچا جیسا گاہک ویسا لین

دین" (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۲۷)

عزیز احمد کے ناولوں میں وقت کی بڑی اہمیت ہے "ایسی بلندی ایستی پستی" اور "آگ" میں وقت کو مرکزی اور بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ "ایسی بلندی ایسی پستی" کی نوعیت چونکہ عہدنامہ کی ہے لہٰذا ہر لحہ وقت کے گذرنے کا احساس رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول کے اختتام پر بھی وقت کی رفتار اور اس کے گذرنے کا احساس باقی رہتا ہے۔ ناول نگار نے وقت کے بہاؤ اور اسکے گذرنے کے عمل کو بہت ہی فطری اور حقیقی انداز میں "ایسی بلندی ایسی پستی" میں نمایاں کیا ہے۔ "آگ" اور "ایسی بلندی ایسی پستی" ان دونوں ناولوں میں وقت کے ساتھ ساتھ جو معاشرتی تہذیبی اور تمدنی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں جن نسلوں اور کرداروں کو ان پیش کیا گیا ہے۔ ان کی ذہنی' فکری' جذباتی اور نفسی کیفیتوں کی بڑی خوبصورت آئینہ سامانی کی گئی ہے "ایسی بلندی ایسی پستی" کی نور جہاں' دل افروز سلطان حسین' خاقان' نیازی' سنجر بیگ' ابوالہاشم' اصغر اور سرتاج کے کردار وقت کی تبدیلیوں اور بہاؤ کے ساتھ بہتے ہیں۔ وقت جس طرح ہر لحہ اپنا نقش چھوڑ جاتا ہے ناول نگار نے بڑی واقعیت اور موثر انداز میں اس کو بیان کیا ہے "ایسی بلندی ایستی پستی" میں سلطان حسین اور خورشید زمانی بیگم کی عمر اور سوچنے کے انداز کو انھوں نے وقت کے دھارے کے ساتھ بڑے فطری رنگ میں بیان کیا ہے۔ سلطان حسین کو اپنی کنپٹیوں کے بالوں کو سفید ہوتا دیکھ کر اور اپنی عمر کے گذرنے کا احساس اس وقت شدید ہو جاتا ہے جب وہ ایک نوعمر اور خوبصورت پارسی لڑکی سے تعلق بڑھانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن وہ لڑکی بڑی بے باکی سے کہہ دیتی ہے کہ یہ سب ڈبلوٹی (ویسٹ آف ٹائم) ہے

> "چائے کی پیالی کو بڑی نفاست سے طشتری پر رکھ کے یہ پارسی لڑکی بڑی زہریلی طنز کی مسکراہٹ مسکرائی۔ اپنی بڑی بڑی آنکھیں جھپکا کے اس نے کہا "جی ہاں' اس کے معنی بھی مجھے معلوم ہیں اور یہ بھی معلوم ہے کہ اس کے بعد آپ کیا کہنے والے ہیں یہ کہ میری آنکھیں نرگس کی طرح خوبصورت ہیں اس کے بعد آپ یہ فرض کریں گے کہ میں خوش ہوئی پھر آپ میری کچھ اور تعریف کریں گے۔ پھر عشق کا اظہار کریں گے لیکن جواب میں ابھی سے کہے دیتی ہوں۔ یہ سب ڈبلوٹی ہے"۔
>
> (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۶۷)

خورشید زمانی بیگم کے بچپن میں جب قابل جنگ اس کے گالوں کو چومتے تھے اور وہ "پیا پیا" کی رٹ

لگایا کرتی تھیں۔ بڑی ہو کر خورشید زمانی بیگم روایت کے خلاف اپنی شادی میں خود ہی مہمانوں کی خاطر تواضع کرتی ہیں اور پھر وہ کئی عدد بچوں کی ماں بن جاتی ہیں۔ لیکن خورشید زمانی بیگم جب ایک دن سو کر اٹھتی ہیں تو اپنے سر میں سفید بالوں کو دیکھ کر سہم جاتی ہیں اور اس کے نتیجے میں

> ''انہوں نے چست سے چست بلاوز پہننے شروع کئے بالکل اٹھارہ برس کی لڑکیوں کا ایسا فیشن شروع کیا۔ تار بانہ تو خیر نہیں لیکن بنارسی کور کی ساڑیاں' بڑے بڑے بوٹو والی ساڑیاں' قصہ مختصر دشمن سے مقابلہ کرنے کیلئے ہر حربہ انہوں نے استعمال کیا۔ مگر دشمن تھا کہ بڑھتا ہی چلا آیا۔ اس نے خضاب کے برقع کے اندر سے بالوں کو سفید سے سفید تر بنانا شروع کیا۔''

عزیز احمد اپنے کرداروں کو متحرک' جاندار اور پر قوت بنانے کے فن سے بخوبی واقف ہیں۔ کردار خیالی ہوں یا حقیقی اپنی پوری انفرادیت کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کو اتنے اہتمام اور سلیقے سے پیش کرتے ہیں کہ متعلقہ زندگی اپنی پوری آب و تاب' چہل پہل اور مکمل انداز میں قارئین کے سامنے آ جاتی ہے۔ عزیز احمد اپنے کرداروں کے احساسات و خیالات اور جذبات و کیفیات کی اتنی جامع اور خوبصورت ترجمانی کرتے ہیں کہ اس آئینہ خانے میں ہر شخص اپنی شبیہ دیکھ سکتا ہے۔ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں نور جہاں اور سلطان حسین کی ازدواجی زندگی کی کشیدگی کو جتنے حقیقی اور فطری انداز میں پیش کیا گیا ہے اس سے ناول نگار کی انسانی نفسیات اور فطرت کی نبض شناسی کا اعتراف کرنا پڑتا ہے وہ اپنے کرداروں اور واقعات کے پیش نظر ماحول اور فضاء کو اتنا حقیقی بنا دیتے ہیں کہ انسانی جذبات' احساسات' کیفیات کی عکاسی بے حد فطری اور موثر ہو جاتی ہے۔

> ''اور دفعتاً سلطان حسین نے مرد کی بے انتہا ظالمانہ طاقت کا نشہ محسوس کیا اسی نشے کے عالم میں تو اس کے اجداد نے عورت کو اپنی کنیز بنایا تھا۔ تڑ سے اس نے ایک تھپٹر نور جہاں کے پہلے ہی سے سرخ گال پر رسید کیا''

عزیز احمد زندگی کے انمٹ نقوش اور گہرے تاثرات کو سچائیوں کے قالب میں ڈھال دیتے ہیں وہ زندگی کی بوقلمونی' رنگا رنگی اور تنوع کو اتنی واقعیت' جامعیت' حقیقت پسندی اور فنکاری سے پیش کرتے ہیں کہ ان کا فن زندگی بن جاتا ہے۔ وہ اپنے ذاتی اور شخصی تجربات کو بہت ہی غیر شخصی انداز میں بیان کرتے ہیں ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں یوں تو حیدر آباد کی تہذیب کا نقش ملتا ہے۔ لیکن اس ماحول اور معاشرے

میں سانسیں لینے والے انسانوں کی زندگی ہی سے نہیں بلکہ پوری کائنات اور پوری انسانیت کے بارے میں ایک نیا شعور نئی بصیرت اور نئی آگہی حاصل ہو جاتی ہے۔ چونکہ عزیز احمد نے اپنے کرداروں، واقعات احساسات اور جذبات کو سچے اور فطری پس منظر میں پیش کیا ہے اس لئے وہ مخصوص ماحول اور معاشرہ اپنی حقیقت اور واقعیت کے باعث آفاقی بن گیا ہے۔ وہ کرداروں اور واقعوں کو جس تہذیبی اور سماجی پس منظر میں پیش کرتے ہیں وہ اپنے عہد اور معاشرے سے اتنے ہم آہنگ اور اٹوٹ ہوتے ہیں کہ ان میں زندگی کی بے انتہا قوت، تحریک، امنگ تابناکی اور روشنی موجود ہوتی ہے۔ چونکہ وہ زندگی کی ٹھوس اور نا قابل تردید حقیقتوں کو پیش کرتے ہیں لہذا مختلف تہذیبی قدروں، ثقافتی تبدیلیوں اور تمدنی تغیرات کی مرقع کشی ان کے ناولوں میں دیکھی جاسکتی ہے۔ دراصل ان ہی قدروں سے انسانی فطرت، مزاج اور انفرادیت کا اظہار ہوتا ہے۔ سرسید سے آزادی ہند تک کے عرصے میں جو تہذیبی، تمدنی اور معاشرتی تبدیلیاں رونما ہوئیں اور ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کے کرداروں نے ان تبدیلیوں سے کیا اثرات قبول کئے اور ان کی زندگی میں کیا اور کیسے تغیرات آئے ان کا عزیز احمد نے بڑا تفصیلی اور حسن کارانہ جائزہ لیا۔

> ''تین مرتبہ امیر گھرانوں پر مغربی تمدن کی لہریں امنڈ چکی ہیں۔ پہلے تو غدر کے بعد سرسید کے زمانے میں قابل جنگ اور مشہور الملک نے اسی زمانے میں اپنی معاشرت بدلی، یہ اس قسم کی مغربیت تھی جیسے ترکی اور مصر کی مغربیت آج یعنی انگریزی رہائش، انگریزی کپڑے، رائڈنگ، لڑکیوں کیلئے فراکیں، گھر میں ہر ایک ڈارلنگ، کتے، انگریزی کھانا، شراب، بٹلر، کرسچن آیائیں غرض صاحب لوگ بننے کی تحریک، دوسری مرتبہ مغربیت کی یورش ہوئی اس نے اندر سے بدلنا چاہا۔ اس کے ساتھ قوم پرستی، خودداری وقار اور مغرب کے ادب، علوم وفنون اس دوسری طرح کی مغربیت کا ہمارے ناول کے اہم کرداروں پر کم اثر ہوا۔ کیونکہ اس دوسرے دور کی داخلی مغربیت کے ساتھ ہی ساتھ وہی انگریزی کپڑوں، بول چال، کلب ناچ وہسکی اور سوڈا کا ایک ریلا آیا جو ہمارے کرداروں کو بہالے گیا اور تیسری اور آخری مغربیت اسے مغربیت ہی کہہ لیجئے یا مزدکیت یعنی اشتراکی آزاد خیالی یہ تحریک پھیلی تو سہی مگر کشن پلی تک محض ایک ذہنی فیشن بن کر آئی''۔ (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۱۷)

سرمایہ داروں، جاگیرداروں اور زمین داروں نے دیگر عیاشیوں کی طرح عورت بازی پر خصوصی توجہ دی۔ ''آگ'' کے خواجہ غضنفر جو کے پورا خاندان جہاں اپنی دولت وثروت سے شاداب کشمیری حسن اور جوان جسم حاصل کرلیتا ہے۔ وہاں عزیز احمد نے ظہری صاحب کا ایسا کردار پیش کیا ہے جو تعلیم کی ضرورت اور اہمیت کو سمجھتا ہے روشن خیال اور ترقی پسند ہے غریبوں کا مددگار اور محنت کشوں کا ہمدرد ہے اس کردار کی اختراع کر کے عزیز احمد نے اس معاشرے کی گندگیوں، خامیوں اور خباثتوں کو اجاگر کرنا چاہا ہے۔ ظہری صاحب کے سوچنے کا انداز ملاحظہ ہو۔

> ''اپنے ملک کی حالت دیکھ کے میری آنکھوں میں خون اتر آتا ہے ہم لوگوں سے
> بھیڑ بکریاں گھوڑے خچر اچھے ہیں وہ مار کھاتے ہیں تو کبھی کبھی سرکشی بھی کرتے ہیں
> ہم کو تو کسی چیز کا احساس ہی نہیں۔ یہ بھوک دیکھئے یہ غربت دیکھئے یہ افلاس، یہ سب
> دیکھ کے میرا خون کھولتا ہے۔ (آگ۔ ص۔۴۴)

لیکن یہی ظہری صاحب جو ڈوگرہ سرکار کے ملازم ہو جاتے ہیں تو وہ تحریک آزادی کی جدوجہد کو مہمل فضول اور واہیات تصور کرنے لگتے ہیں۔ ان کے کردار اور بیان میں جو تبدیلی آجاتی ہے وہ بے حد فطری ہے اور حقیقت انگیز جدید نفسیات کے ماہر ولیم جیمس کا کہنا ہے کہ

> ''زندگی کے متعلق زاویہ نگاہ بدلنے سے تمام زندگی بدل جاتی ہے''

جب ظہری صاحب نے زندگی کے متعلق انا زاویہ نگاہ ہی بدل دیا تو ظاہر ہے کہ ان کے سوچنے اور زندگی گذارنے کا انداز بھی بدل جاتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں لوگ راتوں رات کس طرح اپنی وفاداریاں بدلتے ہیں اخلاقی قدریں کس طرح ملیامیٹ ہوتی ہیں۔ تعلقات کس طرح استوار ہوتے ہیں اور منقطع کئے جاتے ہیں۔ عزیز احمد نے ان کا نکات کی طرف اتنی فنکاری اور خوبصورتی سے اشارے کئے ہیں کہ انہیں انسانی فطرت کی نبض شناسی کا ماہر کہا جائے تو بے جانہ ہوگا۔

عزیز احمد نے کشمیر کے سیاسی، سماجی تہذیبی اور معاشی حالات ومسائل کے پیش نظر آنے والے اس انقلاب کی بھی نشاندہی کی جس کی آگ پوری وادی کشمیر کو اپنی لپیٹ میں لے رہی تھی۔ یہ آگ مختلف نوعیت کی تھی۔ ''آگ'' میں عزیز احمد نے صرف کشمیر یا ہندوستان ہی نہیں بلکہ اس وقت ساری دنیا میں جونئی بیداری، نیا شعور اور نیا انقلاب آرہا تھا اس کی بڑی حسن کارانہ تصویر کشی کی ہے۔

''آگ'' کے سکندر جو کالڑکا انور علی گڑھ میں اعلیٰ علیم حاصل کرتا ہے۔ جدید تعلیم اور رجحان سے اس کا

ذہن متاثر ہوتا ہے اور سرمایہ دارانہ اور معاشرے کا پروردہ ہوتے ہوئے بھی اس کی ہمدردیاں پسماندہ طبقے اور محنت کشوں کے ساتھ ہو جاتی ہیں۔ نتیجتاً تحریک آزادی سے متعلق سرمیوں کے باعث وہ سرکار کی نگاہوں میں مشکوک ہو جاتا ہے۔ اعلیٰ طبقے کی زندگی کے علاوہ متوسط اور نچے طبقے کے ساتھ صدیوں سے ہونے والے استحصال اور مظالم ان کی غربت، افلاس، جہالت، بھوک، بیماری اور دیگر مسائل کی مرقع کشی اس ناول میں دیکھی جاسکتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ ناول اپنی تاریخی سائی، سیاسی شعور نئی بیداری، جدوجہد آزادی اور بین الاقوامی حالات کے باعث بہت اہم ہو گیا ہے۔

''یہ 1918ء کا ذکر ہے۔ اس زمانہ میں غضنفر جو کے کاروبار میں کئی طرح کے انقلاب آگئے تھے۔ سمرقند اور بخارہ وغیرہ کی طرف بدامنی کی وجہ سے ادھر کا مال آنا بالکل بند ہو گیا تھا۔ کابل میں بھی بے چینی اور بدامنی برتی جارہی تھی۔

سکندر جو کے کالج میں پڑھنے کی ان کے خیال میں ایسی زیادہ ضرورت نہیں تھی۔ ان کے لالہ خوشحال چند نے جو اس زمانے میں ہوم منسٹر تھے یہ بھی کہہ دیا کہ زیادہ پڑھنے سے دل و دماغ خراب ہوتا ہے اس کی مثال لالہ خوشحال چند نے اپنے لڑکے کے حالات بیان کرے تھے۔ جو پہلے لاہور اور پھر ممبئی میں پڑھتا تھا اور ایم اے تک پڑھنے کے بعد سب کچھ چھوڑ چھاڑ کے گاندھی جی کے ساتھ ہو گیا تھا۔ اس نے اپنے سارے سوٹ اتار کر رکھ دیئے تھے یا شاید انہیں جلا ڈالا تھا اور ایک کھادی کی لنگوٹی باندھے پڑا پھرتا تھا۔ بہر حال خواجہ غضنفر جو اس روپ میں سکندر جو کو ہرگز نہیں دیکھنا چاہتے تھے۔ (آ۔ ص۔ ٦٠)

''آگ'' کی اہمیت اور انفرادیت اس لئے بھی ہے کہ عزیز احمد نے زمانے اور وقت کے بہاؤ کو اس ناول میں بڑے ہی فطری انداز میں پیش کیا ہے۔ غضنفر جو سکندر جو ارانور جو کے کرداروں میں بتدریج جو تبدیلیاں آئی ہیں ان کی تصویر کشی بڑے ہی حقیقی اور فطری رنگ میں کی گئی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ عزیز احمد کے کرداروں میں وہ تنوع نہیں ملتا جو حقیقی زندگی میں موجود ہے۔ معاشرے کی متعدد اور مختلف سطحیں ہیں اور ہر سطح پر انسان زندگی اور اس کے مسائل بکھرے پڑے ہیں ان کے کردار بالعموم ایک سطح پر چلتے نظر آتے ہیں ان کے اندر وہ ہمہ گیر رنگا رنگی اور وسعت نہیں جو سب سے بڑی معاشرتی صداقت کی شکل میں ہمارے درمیان موجود ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کے کردار مخصوص ماحول

اور معاشرے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ لہٰذا ان میں متنوع زندگی کی تلاش لاحاصل ہے۔ تاہم ان کی صلاحیت کردار نگاری ترقی یافتہ فنکارانہ شعور کی دلیل ہے۔

معاشرہ نگاری

واقعات اور کرداروں میں توازن اور ہم آہنگی برقرار رکھنے کیلئے عزیز احمد اپنے ناولوں میں فضاء آفرینی پر توجہ دیتے ہیں واقعات کے فطری تسلسل کو برقرار رکھنے میں بھی یہ عنصر بطور خاص معاون ثابت ہوا ہے۔ بقول ممتاز شیریں:

''عزیز احمد فطرت نگاری کے قائل ہیں۔ واقعات اور کردار جیسے ہیں جیسے گذرے ہیں انہیں اسی طرح پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وقت کے سلسلے میں واقعات کے تسلسل اور ناول کی تعمیر میں بھی ان کا انداز فطری ہے'' (معیار 186)

عزیز احمد کی یہ فطری نگاری ناول کے خاجی ماحول کو بھی سازگار بنائے رکھتی ہے اور داخلی ماحول کو بھی وہ کرداروں کی فطرت، سرشت، مزاج، عادت اور خلصت کے ساتھ ساتھ معاشرتی تبدیلیوں اور سماجی مسئلوں کی وضاحت بھی کر جاتے ہیں۔ جس سے ان کے ناولوں ک حسن واثر کا دائرہ بڑھتا اور پھیلتا ہے۔ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کی ابتداء کے کم وبیش یا نیم صفحات میں ناول کی عقبی زمین ہموار کی گئی ہے۔ اسلوب کی ندرت پسندی اور دل آویزی اپنے ابتدائی حصے سے قارئین کی توجہ اور انہماک کو اپنی طرف کھینچنے لگتی ہے۔ ناول میں ایسے واقعات رونما ہوتے ہیں جن میں ناول کے زمانی ومکانی دونوں پس منظر کا نقشہ تیار کیا گیا ہے۔

''سلطنت مغلیہ کے زوال کے بعد کشن پلی کی پہاڑیوں پر سپاہیوں کے قدموں کی چاپ موقوف ہوگئی۔ مگر بنجارے تجارت کرتے تھے۔ نظیرا کبرآبادی نے کہا'' ٹک حرص وہوس کو چھوڑ میاں، مت دیس بدیس پھرے مارا۔ بنجاروں نے کہا ہشت اور تجارت کرتے رہے۔ وہاں جہاں تین سوفٹ تک کالی چٹان کسی رنگی محبوبہ کی کالی ساق کی طرح وادی کی طرف مڑتی ہے، بنجاروں کی جھونپڑی سے دھواں اُٹھتا رہا۔ کیا گیہوں، چاول، موٹھ، مڑکیا آگ، دھواں اور انگارا، وہاں جہاں بڑی بڑی چٹانیں ختم ہوتی ہیں۔ دفعتاً نشیب آجاتا ہے اور بڑی چٹانوں کی بجائے ہزاروں

لاکھوں ننگے پتھروں سے' ڈھلوان اس طرح بھری پڑی ہے گویا یہ پتھر نہیں' پتھروں کی قبریں ہیں اور جہاں یہ پتھر ختم ہوتے ہیں وہاں ایک چھوٹا سا گدلا زہریلا تالاب ہے"۔ (ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص۔ ٦)

انداز بیاں کی یہ خوبصورتی شروع سے آخر تک موجود ہے۔ یہی طرز نگارش "گریز" کی بھی صفت ہے ۔ ماحول نگاری اور معاشرت کی تصویر کشی کے سلسلے میں "ایسی بلندی ایسی پستی" اپنی مثال آپ ہے۔ اس ناول میں حیدرآباد کے زوال آمادہ مشرقی کلچر کا بے حد اثر انگیز نقش تیار کیا گیا ہے۔ یہ کلچر مغربی تہذیب وتمدن سے مغلوب ومرعوب ہو چکا ہے۔ لیکن اپنی شان وشوکت اور وقار کو برقرار رکھنے کیلئے خود تکلیف دہ فریب میں مبتلا ہے۔ اس کلچر کا اوپری ڈھانچہ بھی ٹوٹنے لگا ہے۔ بلکہ اس کی روح بھی دم توڑ چکی ہے۔ آزادی سے پہلے کے اس زوال آمادہ معاشرے کی مکمل اور بھرپور عکاسی یہاں موجود ہے "ایسی بلندی ایسی پستی" میں ایک خاندان کی کہانی بیان کی گئی ہے جس کا تعلق جاگیردارانہ تمدن سے ہے۔ اس خاندان کے افراد اپنے گم شدہ وقار اور عظمت پارینہ کے متلاشی ہیں اور اس مقصد کے تحت وہ اپنے آپ کو بھی دھوکہ دینے سے باز نہیں آتے۔ بقول ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی:

"ایسی بلندی ایسی پستی" جاگیردارانہ نظام کی داستان ہے۔ جو زوال آمادہ ہے اور جس کی زندگی اندر سے کھوکھلی ہو چکی تھی۔ یہ ناول حیدرآباد (دکن) کے ماحول کو پیش کرتا ہے اور خاندانوں کی گھریلو اور معاشرتی زندگی کی سطحیت اور انحطاط کو بے نقاب کرتا ہے جو بظاہر سوسائٹی' علم وادب اور اخلاق وتہذیب کے وارث سمجھے جاتے ہیں" (اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک۔ ص ٥٢۔٢٥٣)

واقعہ یہ ہے کہ اس ناول میں عزیز احمد کی معاشرہ نگاری اپنے شباب پر نظر آتی ہے۔ قارئین ناول کے ماحول میں گم ہو کر اسی عہد اور اسی معاشرے میں جا پہنچتے ہیں۔ اس کی ایک اہم وجہ یہ ہے کہ عزیز احمد خارجی' ماحول کی ترجمانی کے ساتھ اس ماحول سے وابستہ کرداروں کی شخصیت کو بھی پوری طرح روشن کر دیتے ہیں۔ کرداروں کے احوال وکوائف' نفسیاتی پیچیدگیاں' خیال وفکر اور مزاج ومیلان کی بھرپور عکاسی ناول کی فضاء کی تاثیر کو بہت کشش انگیز بنا دیتی ہے یہ کردار بے فکر اور بے مغز پیکر نہیں زندہ انسان بن جاتے ہیں جن سے کسی نہ کسی سطح پر ہماری بھی وابستگی ہو جاتی ہے۔ کشن پلی کی نئی تعمیر کے ناز و انداز کا نقشہ ملاحظہ کیجئے۔

''سلطان حسین کشن پلی کی چھوٹی چھوٹی بلندیوں پر بیسیوں مکانوں کو بنتا اور بڑھتا دیکھ رہا تھا۔ چونے اور گارے...... مکانوں کیلئے پتھر میں تبدیل کر رہے تھے ان کے قوی بازو اوران کے مضبوط اوزار پتھروں پر ضرب لگاتے اور پتھر ٹکڑے ہو جاتا۔ ہزاروں کوہکن تھے جو کشن پلی کے عظیم الشان محل کیلئے ستون پر ستون تراشتے چلے جارہے تھے۔ ان کے فرہادوں کیا شیریں، ہزار ہا شیریں، شیرینیں، ننگے سینے جو کبھی ساڑی کے موٹے پلو سے ڈھکے رہتے۔ کبھی کھل جاتے مٹی کے ٹوکرے سر پر رکھے ادھر سے ادھر مشینوں کی طرح گھومتی رہتیں اور راتوں کو ہزار طرح کے کیجڑ وان سے اپنا پہلو گرم کرتے۔ مکانوں کے مالک سپر وائزر، ٹھیکہ دار و مستری داروغے۔ بنیادیں کھودی جارہی تھیں۔ سیمنٹ سے یہ مٹی سے پتھر پر پتھر اینٹ پر اینٹ جم رہی تھی۔ لکڑی کٹ کٹ کے دروازے بن رہی تھی۔ اور بنتے ہوئے مکانوں کے پیچھے انسانی اعصاب اور قوت بازو کا صرفہ بھی شامل تھا۔ پسینہ، خون بھاری بوجھ کے نیچے دل کی دھڑکن، کبھی کبھی پیٹ میں بچہ، سر پر مٹی کا ٹوکرا اور دل کی دھڑکن'' (ایسی بلندی ایسی پستی۔ ۱۳۷)

عزیز احمد کی منظر کشی، فطرت نگاری، معاشرہ طرازی، ماحول نگاری اور بیانیہ قوت کا اعتراف احسن فاروقی، سہیل بخاری اور انتظار حسین نے بھی کیا ہے۔ ان کے مناظر میں سفرنامے کی جھلکیاں ملتی ہیں اور بیانات سیاحانہ معلوم ہوتے ہیں۔

''نیچے لڈر بہہ رہی تھی۔ جیسے موٹر آگے بڑھتی گئی وادی تنگ ہوتی گئی ندی کا شور بڑھتا گیا اور پہاڑوں پر دیوار اور زیادہ نظر آنے لگے دور دور کسی چوٹی پر برف کی مانگ سی نظر آجاتی...... پہاڑوں پر گوجروں کی جھونپڑوں سے خوشنما دھواں نکل رہا تھا اور پہل گام کی بڑھتی چوڑی سڑک چھوٹی چھوٹی گندی دکانوں کے درمیان کچھ عجیب ہی معلوم ہو رہی تھی۔'' (آگ۔ص۔ ۲۲۰)

انتظار حسین ''ایسی بلندی ایسی پستی'' پر اظہار خیال کرتے ہوئے رقمطراز ہیں۔

''جہاں تک زبان و بیان کا معاملہ ہے تو یہ ناول ہی بیان ہے اس میں زبان نہیں ہے۔ قوت بیان کا مظاہرہ جا بجا نظر آتا ہے لیکن ساتھ میں زبان کی خامیاں بھی دکھائی

دیتی ہیں'' (ماہنامہ ساقی' کراچی' ڈسمبر۔۱۹۴۹۔ص۔۲۹)

فلپ ہنڈرسن نے ایک جگہ لکھا ہے کہ

''ناول کا سب سے اہم اور تخلیقی کام یہ ہے کہ وہ انسانی زندگی سے وابستہ رہے اوراس طرح سماجی مسائل کو پیش کرے...... بڑے لکھنے والوں کا مقصد ہمیشہ انسان اوراس کے ماحول کو دیکھنا اور دکھانا رہا ہے''

(Noveltoday- page-35)

اس قول کی روشنی میں عزیز احمد کی یہ تصویر کشی کس قدر حقیقت پر مبنی ہے ملاحظہ ہو۔

''واقعتاً کشمیر میں آگ کے سوا اور ہے کیا' بھوک کی آگ...... جو خواجہ سکندر اوران کی طرح کے بیچ کے پونچھ کھانے والوں نے پھیلائی ہے۔ لکڑی کے کھودنے والے دیدے پھوڑ کر کپڑے پر رنگ برنگ پھول کاڑھنے والے' دیدہ ریزی کر کے قالین بننے والے ہر سال ابتدائے بہار میں زوجیلا کے گیارہ فٹ عبور کرنے والے مزدوروں کی محنت کا یہ ثمر۔ مگر کیا یہ آگ اس کو اور اس مہاجنی نظام' جاگیرداری نظام کو نہ جلائے گی ہر طرف آگ ہی آگ بھوک کی آگ' چنار کی آگ' لالے کی آگ' بیماریوں کی آگ''

عزیز احمد کی پرزور اور باریک بین قوت مشاہدہ کے بے باک اظہارات ان کے ناولوں میں جا بجا نظر آتے ہیں۔ فضاء آفرینی کے موقع پر وہ ان جزیات کو نظر انداز نہیں کرتے جو کسی نہ کسی جہت سے اہم ہیں اور ناول کیلئے مفید وسعت مطالعہ اور تجربات کی فراوانی نے ان کی قوت مشاہدہ کو تقویت بخشی ہے۔ جس کی وجہ سے وہ کردار اور ماحول کی سچی تصویریں پیش کرنے پر قادر ہیں ''ایسی بلندی ایسی پستی'' چونکہ حیدرآبادی ماحول اور جاگیردارانہ پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ لہذا جگہ جگہ دکنی زبان اور بولیوں کا سہارا لے کر معاشرے کی دل آویز عکاسی کی گئی ہے۔ دکنی زبان متوسط اور نچلے طبقے میں خاص طور پر مستعمل تھی۔

''یہ نواب لوگوں بڑے لوگوں پوٹیٹوں کو میمان بنالئے دیکھو ناجی پڑھ لکھ کر فراکاں پہنتیاں' دھگڑ دوانیاں یاروں کو خطاں لکھتیاں' حرام کے پلے جنتیاں' اب یہ ایک ایک ہونئی بات دیکھو' اپنی شادی میں خود چہ انتظام کرنا' ہنسنا' کھل کھل داتاں نکال کو' یہ بڑھ بڑھ کر باتاں کرنا یہ سب خیامت کے آثار ہیں''۔ (ایسی بلندی ایسی

پستی۔ص۔۲۵)

بچے اپنے ماحول سے بہت کچھ سیکھتے ہیں۔ اچھی اور بری عادتوں کا انحصار تعلیم و تربیت پر بھی ہے۔ شیخی بگھارنا' ڈینگیں مارنا اور نقلیں اتارنا ایسی عادتیں ہیں جنہیں بچے بڑی آسانی سے سیکھ لیتے ہیں ان میں انہیں لطف بھی آتا ہے اور سکون بھی' دوسرے بچے ان ڈینگوں سے مرعوب ہوتے ہیں اور ان کی زندگی پر رشک کرتے ہیں۔ سنجر بیگ کے گھر میں خوش حالی تھی۔ نئی تہذیب اور جدید تعلیم کا رواج تھا۔ ان کی دونوں بیٹیاں سرتاج اور نور جہاں جب اسکول میں پڑھتی تھیں تو ان کی آپس میں دلچسپ لڑائیاں ہوتیں' دونوں خوب ڈینگیں مارتیں اور ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش کرتیں اور دوسرے بچے ان کی ڈینگوں کو رشک اور حیرت سے سنتے۔

'' سرتاج پھر اپنی ساتھیوں کے سامنے ڈینگیں مارتی ۔ زینب کل نہیں ۔شام کو ادھر سے خان حضرت کی سواری جا رہی تھی۔ ہمارے گھر کے سامنے خان حضرت نے ڈرائیور کو حکم دیا موٹر روک لو۔ میں گیٹ کے پاس کھیل رہی تھی۔ خان حضرت نے مجھ سے پوچھا تو سنجر بیگ کی بچی ہے نا۔ میں نے کہا ہاں سرکار خان حضرت نے مجھے بلایا گود میں اٹھا کے پیار کیا اور بولے بڑی خوبصورت بچی ہے۔ پھر خان حضرت نے مجھے ایک اشرفی دی اور چلے گئے''۔

زینب آنکھیں پھاڑے یہ قصہ سنتی اور تھوک نگل جاتی' لیکن نور جہاں بول اٹھتی'' سب جھوٹ'' سرتاج ڈانٹ کے کہتی'' چپ ری حرامزادی' تجھے کیا معلوم ۔تو اس وقت کہاں موجود تھی'' (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۳۴۔۳۳)

عزیز احمد نے چونکہ مسلم معاشرے اور مسائل پر سنجیدگی سے غور کیا ہے مسلمانوں کی عادات و خصائل اور مزاج کو بہت قریب سے سمجھا ہے۔ لہذا ان کی تساہل تن آسانی اور بے پروائی پر طنز کرنے سے بھی وہ گریز نہیں کرتے ۔ دہلی کے مسلمان ہوں یا حیدر آباد کے' عظیم آباد کے رہنے والے ہوں یا لکھنو کے ان کے مزاج اور انداز میں بڑی یکسانیت اور مماثلت ہے۔

فرخندہ نگر میں مسلمان مزدور طبقے کا آدمی زیادہ سے زیادہ چپراسی بن سکتا ہے۔ موٹر ڈائیور بن سکتا ہے اور بھی نیچے اترا تو تانگہ ہانک سکتا ہے۔ وہ پتھر نہیں ڈھوتا۔ بوجھ نہیں اٹھاتا' قلی کا کام نہیں کرتا''۔ (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۴۸)

''ایسی بلندی ایسی پستی'' جس پس منظر میں لکھا گیا ہے وہاں شراب اور شباب کے بغیر کہانی آگے بڑھ ہی نہیں سکتی۔ پھر بھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عزیز احمد کبھی کبھی خواہ مخواہ تفصیلات بیان کرنے لگتے ہیں اور قاری بوریت کا شکار ہو جاتا ہے اور یہ سمجھنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ ناول نگار اپنی شراب نوشی یا اس سلسلے کی معلومات کا رعب جتانا چاہتا ہے۔

> ''ابوالہاشم انجینئر کے مذاق کا اعلیٰ ترین نمونہ شراب کی بوتلوں کی شکل میں چنا ہوا تھا ۔ ہر طرح کی بیئر۔ مری کی گولڈرین سے لے کر جرمنی کی میونشنر ہاف براؤ تک ہر قسم کی اسکاچ وہسکیاں، پرانی پرانی برانڈ کی شرابیں، ہر قسم کی جن تمام انواع کے بنے بنائے کاک ٹیل۔ روس کی ووڈ کا اور اپلالیہ کی کیانتی پرتگالی برانڈیاں مڈیرا کے شاہکار...... (ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص۔ ۵۱)

عزیز احمد کے ناولوں میں کرشن چندر کی طرح باضابطہ منظر نگاری نہیں ملتی لیکن جزئیات نگاری قارئین کیلئے اکثر امتحان بن جاتی ہے۔ ان کے ناولوں کی فضاء ماحول اور زبان کبھی کبھی کرشن چندر کی یاد دلاتی ہے۔

> ''مسطح اراضی پر ایک خوبصورت مکان بنوایا، ہرا رنگ، اس باغ کا جیسا ہرا جو مکان کے اطراف تھا۔ مکان کے بیرونی برآمدے سے آگے زاویہ قائمہ بناتا ہوا یونانی وضع کی کمانوں کا ایک سلسلہ یعنی مدور ستون اور ان کے اوپر اس حجم کا ایک طویل سیمنٹ کا شہتیر، اس سلسلے میں 40 ستون تھے۔ اور ہر ستون پر مختلف رنگ کی بوگین ویلیا کی بیل چڑھائی گئی تھی۔ بوگین ویلیا کی بیلیں ابوالہاشم انجینئر نے معلوم نہیں کہاں کہاں سے منگوائی تھیں۔ بنگلور سے شلہٹ سے جاپان سے، ہسپانیہ سے، ٹیکساس سے، میکسیکو سے، ریوڈی جنیر یو سے''۔ (ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص۔ ۵۰)

حالانکہ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں منظر نگاری کو بطور عنصر پیش کرنے کے مواقع تھے لیکن ایسا لگتا ہے کہ ناول نگار نے شعوری طور پر اس سے اجتناب کیا ہے۔ پھر بھی کشن پلی، فرخندہ نگر اور مسوری کے پس منظر اور ماحول میں رکھا گیا یہ ناول منظر نگاری کے عنصر سے بالکل عاری نہیں۔

> ''اس طرح جادو کے اس پہاڑ پر ڈیڑھ مہینہ گذر گیا، مال جگمگاتی رہی، نیچے دہرہ دون کی دھندلی روشنیاں چمکتی رہیں۔ مسوری سے دہرہ دون تک تارکول کی لہراتی ہوئی

زلف پر موٹریں جوں کی طرح رینگتی رہیں۔ کپور تھلہ شاتو اور کملا کیسل کی روشنیاں
دور دور تک نظر آتی رہیں۔ چاند دو مرتبہ آہستہ آہستہ بڑھا' دیواروں کو نکھارا' چٹانوں
کی دھاروں کو تیز بنایا' شارل ویل والی سڑک کی روشنیوں کو منہ چڑاتا رہا اور دہرہ
دون کی وادی پر جادو بکھیرتا رہا''۔ (ایسی بلندی ایسی پستی۔ ص۔ ۱۳۰)

رشوت ستانی ہمارے معاشرے کیلئے ناسور بن گئی ہے۔ ہندوستان جنت نشان میں اس کا وجود اس وقت بھی تھا جب ہمارا ملک آزاد نہیں ہوا تھا جب انسان اتنا بے مروت نہیں تھا تہذیب اور انسانیت سے کٹا ہوا نہیں تھا۔
مزدوروں اور محنت کشوں کے علاوہ یہاں کے عوام کی زندگی سے ہر دور میں کھیلا گیا ہے اسکول کی عمارت ہو یا ہاسپٹل' سڑک ہو یا پل ہر جگہ ہماری زندگی داؤ پر لگی ہوئی ہے۔ عزیز احمد نظریاتی طور پر چونکہ ترقی پسند ہیں۔ اس لئے انہوں نے سرمایہ داری اور سماجی استحصال کے خلاف بھی آواز بلند کی ہے۔

''یہ ساری دولت الکحل میں منتقل ہو گئی تھی۔ ٹھیکہ داروں کو دی ہوئی ان رشوتوں سے
اکٹھا ہوئی تھی جن کی وجہ سے سرکاری اور رفاہ عام کی عمارتوں میں گھٹیا سامان استعمال
ہوا۔ جن کی وجہ سے اسپتالوں اور اسکولوں کی چھتیں ہمیشہ ٹپکتی ہیں جن کی وجہ سے
سڑکیں آدھی کچی آدھی پکی بنتی ہیں جن کی وجہ سے کھاتے میں جتنی مزدوری لکھی
جاتی ہے اس کی آدھی بھی مزدوروں کو نہیں دی جاتی''۔ (ایسی بلندی ایسی
پستی۔ ص۔ ۵۱)

اپنی اولاد سے ہر شخص کو محبت ہوتی ہے اور وہ اس کو خوش دیکھنا چاہتا ہے لیکن اس معاملے میں عورتوں کا رجحان دوسروں کی اولاد کے معاملے میں منفی ہوتا ہے وہ اپنی اولاد کے سوا کسی اور کو اچھا دیکھنا پسند نہیں کرتیں۔ خصوصاً شادی کے معاملے میں تو وہ اور بھی تنگ نظر اور حاسد ہوتی ہیں۔ اپنی اولاد کی شادی اعلیٰ اور دولت مند گھرانے میں کرنے کی متمنی ہوتی ہیں۔ اپنے بچوں کا مستقبل تو پیش نظر ہوتا ہی ہے۔ لیکن ان کے اس جذبے کی تسکین زیادہ ہوتی ہے۔ جس کے باعث سماج میں وہ سر بلند ہو کر چلیں۔
ناک اونچی رہے اور نام ونمود میں چار چاند لگ جائے۔ جب ایک ہی خاندان' گاؤں یا پڑوس میں آپسی نفاق یا مقابلہ ہو جائے تو بلا سے اولاد کی زندگی جہنم بن جائے لیکن شکست کا اعتراف کیسے کیا جاسکتا ہے؟ خاندانی آدمی ٹوٹ سکتا ہے لیکن جھک نہیں سکتا۔
اس جھوٹی' مصنوعی اور پر تکلف زندگی اور احساس نے ہندوستانی مسلمانوں سے ان کا سب کچھ چھین

لیا۔خورشید زمانی بیگم بھی اسی معاشرے کی ایک فرد ہیں۔ان کے سینے پر اس وقت سانپ لوٹ گیا جب ایک نواب کارومنڈل سے فرخندہ نگر آئے اور انہوں نے دل افروز کے نسوانی حسن اور وقار سے متاثر ہو کر شادی کا پیغام بھجوایا۔

''خورشید زمانی بیگم نے ایڑی چوٹی کا زور لگایا کہ پیغام نامنظور کیا جائے اس لئے نہیں کہ دل افروز کی شادی اصغر کے ساتھ ہو۔ یہ تو ایک غیر اہم اور اضافی امر تھا۔نہیں اس لئے کہ نازلی کی شادی ان کی اپنی لڑکیوں سے اونچی نہ ہونے پائے ۔اسی فکر میں بے چاری خورشید زمانی بیگم کی راتوں کی نینداڑ گئی۔دل افروز اتنی اونچی جگہوں میں بیاہی جائے گی' رولس رائس گاڑیوں میں پھرے گی۔وزیگاپٹم کے قریب اس کے ہونے والے شوہر کی اتنی بڑی جائیداد تھی ۔ہر تیسرے سال ولایت جائے گی۔ (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۵۸)

جادو ٹونا اور جوتش پر ہندوستانیوں کا بے حد اعتقاد رہا ہے۔خصوصا عورتیں جو ضعیف الاعتقاد سمجھی جاتی ہیں وہ جلد ہی ان لایعنی اور مہمل باتوں پر بھی یقین اور اعتماد کر لیتی ہیں جن سے ان کے دکھوں اور غموں کا ازالہ ہونے کی امید ہوتی ہے۔ نچلے اور متوسط طبقے کے لوگوں میں ہی نہیں اعلیٰ اور مغرب پرست گھرانے کی عورتیں بھی بالآخر عورتیں ہوتی ہیں ۔بیگم مشہدی جیسی روشن خیال اور نور جہاں جیسی تعلیم یافتہ کو بھی ان باتوں سے متاثر ہوتا ہوا دکھایا گیا ہے۔

''مجھ سے ایک نجومی نے کہا تھا کہ مئی کے آخر میں جلیس میں تبدیلی ہوگی۔لڑکا اس سے شادی کرنے سے انکار کر دے گا اور کسی حادثے میں کچھ دن بعد مارا جائے گا کل سمویئل کا ایک خط آیا تھا۔اسے پڑھ کے وہ بہت روئی۔کل چائے کے وقت تک اس کی آنکھیں سرخ تھیں۔شاید اب تبدیلی ہو جائے۔اس نے بھی تہہ دل سے کہا ہاں خدا کرے اب تبدیلی ہو جائے۔''نجومی پر نور جہاں کو بھی اتنا ہی نسوانی اعتقاد ہو چلا تھا''۔ (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۱۱۸)

یہ صحیح ہے کہ سیاسی ردوبدل اور انقلابات عوامی بے اطمینانی کا نتیجہ ہوتے ہیں۔لیکن سرمایہ دار اس چنگاری کو ہوا دے کر شعلہ فشاں بنا دیتے ہیں۔وہ اپنے مخصوص مقاصد یا مفاد کے پیش نظر ایسی تحریکوں کی حمایت یا مخالفت کرتے ہیں۔انڈین نیشنل کانگریس کی تشکیل ہو یا مسلم لیگ کا وجود اس کے پیچھے سرمایہ

داروں کا ذہن کارفرما رہا ہے۔ نکیل ہمیشہ اعلیٰ طبقے کے ہاتھ میں رہتی ہے جو متوسط اور ادنیٰ طبقے کو اپنا آلہ کار بناتا ہے۔ عزیز احمد نے بالکل غیر جانبدار ہوکر اس طرف اشارہ کیا ہے۔

''سیاست کے پیچھے تو سرمایہ ہے تم سمجھتے ہو کہ کانگریس کے پیچھے برلا اور ڈالمیا کی طاقت نہیں یا مسلمانوں کی یہ جماعت مسلم لیگ جو دن بدن زور پکڑتی جارہی ہے اس کے پیچھے یوپی اور پنجاب کے زمیندار نہیں۔ یار کہو کہ طاقت ہے دراصل اعلیٰ طبقے کے ہاتھ میں۔ وہ متوسط طبقے سے دماغی مزدوری لیتا ہے اور ادنی طبقے سے جسمانی کمزوری کیوں ہے کہ نہیں''۔ (ایسی بلندی ایسی پستی۔۱۶۴)

مغرب کی اندھی تقلید نے مشرقی اقدار کو کس طرح ملیا میٹ کیا ہندوستانی روایات' مذہبی رواداری 'نسوانی حیا' خاندانی وقار اور مشرقی تہذیب کی شکست وریخت کا المیہ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' میں بڑی خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔ کہکشاں بیوہ ہونے کے باوجود کس طرح قابل جنگ کے خاندان کا نام روشن کرتی ہے۔

''طرح دار بیوہ'' اب بھی بہت خوبصورت تھی اب اس کی عمر کا کوئی 45واں سال ہوگا۔ بڑی لڑکی جوان ہوچکی تھی۔ بڑا لڑکا آوارہ ہوچکا تھا مگر کہکشاں کی طرحداری میں فرق نہ آیا تھا۔ کئی مرتبہ نیازی اور محمود شوکت نے ڈرایا دھمکایا بھی کہ ہم تجھے جان سے مار ڈالیں گے اس کی زبان ان کی دھمکیوں سے زیادہ تیز تھی ''ذرا پہلے گھر جاکر اپنی بیویوں کی تو خبر لو وہ کس کس کے پاس منہ کالا کرنے جاتی ہیں''۔

عزیز احمد نے ہندوستان کے اعلیٰ طبقے کی مغرب زندگی اور فیشن پرستی پر جابجا گہرا طنز کیا ہے اور ان کی قلعی کھول کر رکھ دی ہے۔ فرنگی آقاؤں کی تقلید اور نقل میں ان سے چند قدم آگے ہی نکل جانے کی سعی کرتے ہیں تو مصنوعی اور کھوکھلی مغربی تہذیب کے دلدادہ ہندوستانی اس وقت تماشہ بن جاتے ہیں۔ نتیجتاً ان کی چال ٹیڑھی ہوجاتی ہے۔

''پھر ہندوستانی اپنے آقاؤں سے دو ر چار ہاتھ آگے نکل گئے۔ پہلے انہوں نے رقص گاہوں پر قبضہ کیا' ہوٹلوں میں چھڑی گھما کر چلنے کے انداز میں انگریزی سوٹوں کی تراش میں رمبا ناچ میں' پہاڑوں میں عورتوں سے عشق بازی کرنے اور اپنی عورتوں کو ناچ اور عشق بازی سکھانے میں وہ اپنے آقاؤں سے کہیں آگے

بڑھ گئے''۔ (ایسی بلندی ایسی پستی۔ص۔۱۳۱)

''ایسی بلندی ایسی پستی'' کا موضوع دراصل ان بلندیوں کی پستیاں دکھانا ہے جو ہماری سوسائٹی میں اعلیٰ اور مہذب طبقہ کہلاتا ہے لیکن اس ناول میں اعلیٰ طبقے کے علاوہ متوسط اور نچلے طبقے کی زندگی کی تفسیر بھی بیان کی گئی ہے۔

عورت کو ہمیشہ نہ سمجھ میں آنے والی پہیلی اور معمہ کہا گیا ہے کب کس پر جان دیدے اور کب کس کی جان لے لے کہا نہیں جاسکتا۔ عورت مرد کی توجہ اور بے باکی کو پسند کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معمولی شکل وصورت کے مرد پری روعورتوں کو اپنے دام میں گرفتار کر لیتے ہیں اور عام عورتیں بھی وجیہ اور شکیل مردوں کے آگے گھاس نہیں ڈالتیں۔ ہمارے معاشرے میں ایسے آوارہ گرد لوگوں کی کمی نہیں جو بادی النظر میں کسی خوبی کے حامل نہیں ہوتے لیکن ان عورتوں کو پتہ نہیں ایسے مردوں میں کیا وصف نظر آجاتا ہے جوان پر مرتی ہیں۔ ایسی بلندی ایسی پستی کا اصغر بھی ایسے ہی مردوں میں ایک ہے۔ انتہائی گھاگ' اس کی زندگی شراب اور شباب سے عبارت ہے اور عورتوں کو پھانسنے کے آرٹ میں ماہر۔

> ''محض اس کی جرات اور عورتوں پر اس کی بے انتہا توجہ کی وجہ سے لڑکیاں اس پر مرنے لگتیں۔ مردوں میں بیٹھ کے وہ زیادہ سے زیادہ بک لیتا۔ موٹی موٹی گالیاں جو سب فوجی افسر بھی بکا کرتے۔ مذاق کر لیتا مگر باتیں کم کرتا اور باتوں کا موضوع بھی کیا ہوتا۔ محض ایک موضوع یعنی عورت' لیکن کسی لڑکی کے پاس اسے بٹھادو۔
> پھر دیکھو' اس کی زبان اس طرح چلتی کہ رکنے کا نام نہ لیتی ہر طرح اس لڑکی کا دل بہلانا' اسے متوجہ کرنا اس سے عاشقی جتانا' اس کی بات بات کی تعریف کرنا یہ سب باتیں اس کیلئے قدرتی باتیں ہیں''۔ (ایسی بلندی ایسی پستی)

مرد کی عجب فطرت ہے کہ وہ خود تو آزادانہ گھومتا پھرتا ہے۔ سیر وتفریح کرتا ہے۔ کلب اور پارٹی اٹینڈ کرتا ہے۔ گئی رات تک دوستوں کے ساتھ گپیں مارتا ہے خود کو روشن خیال اور ترقی پسند ظاہر کرتا ہے۔ لیکن اپنی بیوی یا بیٹی کو کسی غیر مرد کے ساتھ باتیں کرنا' دعوتوں اور پارٹیوں میں لے جانا بھی پسند نہیں کرتا۔ اس وقت وہ کتنا تنگ نظر' قدامت پسند اور رجعت پرست ہوجاتا ہے اور اپنی بیوی اور بیٹی کو شبہ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ سلطان حسین کی عدم موجودگی میں نور جہاں جب ایک پارٹی میں چلی جاتی ہے تو اس کے شوہر اس کا شدید ردعمل ہوتا ہے اور اس کی ساری روشن خیالی نہ صرف ہوا ہوجاتی ہے بلکہ اس کی فطری خباثت

سامنے آجاتی ہے۔

'میں تم سے کہنا بھول گئی نذیر اور کلثوم کے یہاں کل پارٹی تھی میں...... ''تم بھی گئیں تھیں؟'' سلطان حسین کا چہرہ دفعتاً سرخ ہو گیا۔

''ہاں؟ کیوں؟ کیا نہیں جانا چاہئے تھا؟ نور جہاں نے اس کی طرف سرد نگاہوں سے دیکھ کے پوچھا۔

''نہیں۔ کیوں نہیں ضرور جانا چاہئے تھا اور جب میاں دورے پر گیا ہو تو اور بھی ضرور جانا چاہئے تھا''۔

ناول کے واقعات میں ربط و تسلسل ناگزیر ہے ورنہ پلاٹ ڈھیلا ڈھالا ہو جائے گا۔ زندگی کے تجربات' مشاہدات اور واقعات کو اس طرح پیش کیا جائے کہ اس کے کردار جیتے جاگتے معلوم ہوں۔ ہنری جیمس نے بھی ناول کی اس حقیقت پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

''ناول زندہ جسم کی طرح مربوط اور ایک ہوتا ہے اس لئے اس کا ہر حصہ دوسرے سے وابستہ ہوتا ہے'' (The Factor of the novels.page-15)

ناول نگار اپنے ناولوں میں متعلقہ معاشرے کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالتا ہے۔ وہ تاریخی جغرافیائی' سماجی' سیاسی ماحول' حالات اور مسائل سے بھی چشم پوشی نہیں کر سکتا۔ آداب واطوار اور رسوم وروایات کی جھلکیاں بھی اچھے ناولوں میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ موضوعات کے پیش نظر پہاڑوں' جنگلوں اور دریاؤں کے علاوہ بازاروں ہوٹلوں اور کلبوں کی تصویر کشی بھی ناگزیر ہو جاتی ہے کیونکہ ناول اپنے عہد اور معاشرے کی مکمل اور جامع تفسیر ہوتے ہیں۔

عزیز احمد نے زندگی کے گہرے تاثرات' انمٹ نقوش اور معاشرتی حالات کو اتنی سچائی' جامعیت اور قطعیت کے ساتھ پیش کیا ہے کہ اس عہد کی تصویریں ہماری نگاہوں کے سامنے آجاتی ہیں۔ اس کے ناولوں میں صرف ایک عہد اور اس کی تہذیبی اور تمدنی زندگی کی پرچھائیاں ہی روشن نہیں ہوتیں بلکہ اس پس منظر میں آنے والے کرداروں کے ذہنی میلانات' سیاسی رجحانات' قلبی جذبات اور نفسیاتی کیفیات بھی سامنے آجاتی ہیں۔ لہٰذا عزیز احمد کے ناول اپنے عہد کی زریں تاریخ بن گئے ہیں۔

☆☆☆

(ڈاکٹر اسلم آزاد کی کتاب ''عزیز احمد کی ناول نگاری'' سے ماخوذ)

ڈاکٹر جمیل جالبی کا خط اعظم راہی کے نام

ڈاکٹر جمیل جالبی
پی ایچ ڈی، ڈی لٹ، ڈی ایس سی (اعزازی)، ایف ڈبلیو ایل اے
ہلال امتیاز، ستارۂ امتیاز
سابق وائس چانسلر، کراچی یونیورسٹی
سابق صدر نشین، مقتدرہ قومی زبان

۲۹ جولائی ۲۰۰۸ء

محترم اعظم راہی صاحب ۔ آداب

مرحوم عزیز احمد کے خطوط جو تلاش کیے جا سکے ارسال خدمت ہیں ۔ میرا خیال ہے
بیس پچیس خط اور ہوں گے مگر انھیں چھانٹ کر الگ کرنے میں وقت لگے گا اس لیے
سر دست انہیں خطوط پر اکتفا کیجیے ۔ یہ سب خطوط غیر مطبوعہ ہیں ۔
ایک کتاب میں ان کی تصویر شائع ہوئی تھی اس کی عکسی نقل بھی بھیج رہا ہوں ۔
چاہیں تو کسی آرٹسٹ سے یہ تصویر بنوا لیجیے اور شائع کر دیجیے ۔
یہ آپ بڑا کام کر رہے ہیں ۔ خدا آپ کو کامیاب و کامران کرے ۔
خطوط میں مشکوک الفاظ کے اوپر میں نے پنسل سے صحیح وہ لفظ لکھ دیا تھا کہ پڑھنے
میں آسانی ہو ۔
اب آپ سے صرف ایک گزارش ہے کہ براہ کرم کتابت / کمپوزنگ کی تصحیح اس طرح پوری
توجہ سے کیجیے گا کہ عبارت میں کوئی غلطی نہ رہے ۔ کتابت کمپوزنگ اور پروف خوانی پر
خاص توجہ کی ضرورت ہے ۔

امید ہے آپ بخیر و عافیت ہوں گے

مخلص
جمیل جالبی

شامل ہیں

۱۔ دس خط بقلم عزیز احمد ۔
۲۔ ایک غزل بقلم عزیز احمد
۳۔ ایک عدد تصویر کی عکسی نقل

ڈی ۲۶، بلاک "بی" نارتھ ناظم آباد، کراچی ۷۴۷۰۰ فون : 6642429-6642684

عزیز احمد کے خطوط بنام ڈاکٹر جمیل جالبی

(غیر مطبوعہ جو اعظم راہی کو بھیجے گئے)

(۱)

۸؍ڈسمبر ۱۹۷۰ء

برادر عزیز جمیل جالبی صاحب

السلام علیکم! امید ہے کہ آپ مع الخیر ہوں گے۔ آپ کا بھیجا ہوا تذکرہ، ہمیشہ بہار مل گیا بہت بہت شکریہ۔ لیکن آپ کی اپنی کتاب دیوان حسن شوقی اور دیوان نصرتی ابھی تک نہیں ملی۔ نہ جو عریضہ میں نے ارسال خدمت کیا تھا اس کا جواب ملا۔ آپ کے خط کا بہت انتظار ہے۔ اگر مجھ سے کوئی خطا ہوئی ہو تو معاف فرمایئے۔ فراموش نہ کیجئے۔ میں آپ کو اپنے عزیز ترین احباب میں شمار کرتا ہوں۔ اسی لئے آپ کی خاموشی سے الجھن ہوتی ہے۔

قتل عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا

پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا

کراچی میں بھی آپ سے جتنی بار ملنے کی آرزو تھی وہ پوری طرح پوری نہ ہو سکی۔ خیر یہی غنیمت ہے کہ دوبارہ ملاقات ہوئی۔ اب دیکھئے اس مختصر زندگی میں کب ملنا ہوتا ہے۔ اپنی کتابیں ضرور بھیجیں۔ اگر نصرتی کی گلشنِ عشق مل سکے تو وہ بھی بھیج دیں۔ کچھ بھیجیں یا نہ بھیجیں خط کا جواب ضرور دیں۔

کمترین مخلص: عزیز احمد

☆☆☆

2

۱۴ اپریل ۱۹۷۲ء

مکرمی و محبی جناب جمیل جالبی صاحب

اسلام علیکم! آپ کی بھیجی ہوئی فیض کی کتاب مل گئی آپ نے بجا لکھا کہ اس میں پچھلے مجموعوں کی سی بات نہیں۔ فیض کا ریکارڈ اچھی طرح Pack کر کے ہوائی ڈاک سے روانہ کر سکیں تو کر دیں۔

قرۃ العین حیدر کا نیا ناول آخرِ شب کے ہمسفر شائع ہوا یا نہیں اگر شائع ہو چکا ہو تو اس کی ایک جلد بھجوا دیں۔ اس کی جو قیمت ہو مجھے تحریر فرمائیں۔ تحریر فرمائیں کہ یہاں سے آپ کے لئے کیا کتابیں بھیجوں؟

ایسی بلندی ایسی پستی کا انگریزی ترجمہ The Shore & the Wave جو Ralph Russel نے کیا ہے لندن سے شائع ہو چکا ہے۔ اصل اردو کے دوسرے اڈیشن کے لئے بار بار رشید احمد چودھری صاحب مالکِ مکتبہء جدید کو لکھ چکا ہوں مگر جواب ندارد۔ اگر آپ ابھی تک لاہور ہی میں ہیں تو ان سے مل کر دریافت فرمائیں کہ وہ دوسرا اڈیشن شائع کر رہے ہیں یا نہیں۔ اور اگر شائع کر رہے ہیں تو کب تک۔

اسی طرح ریاض احمد صاحب چودھری (نیا ادارہ اور قوسین لمٹیڈ) میرے چھ طویل افسانوں کا مجموعہ شائع کرنا چاہتے تھے لیکن شائد ملک کی معاشی حالت اور کاروبار کے ماند ہو جانے کے سبب سے نہ کر سکے۔ اگر اس مجموعہ کو آپ کسی اور ناشر کی طرف سے شائع کروا سکیں تو میں ممنون ہوں گا۔ مجموعہ کا مسوّدہ ریاض احمد چودھری صاحب کے پاس ہے۔ ملک پر گذشتہ چند مہینوں میں جو کچھ گذری اس کا صدمہ اس قدر ہے کہ بیان میں نہیں آسکتا۔

سمٹ کے دامن گلچیں میں سو گئے غنچے
چلے تھے آگ لگانے خزاں کے دامن میں

خیر' خدا کرے جتنا ملک باقی رہ گیا ہے وہی متحد اور سالم رہے آپ کے تفصیلی خط کا بڑا انتظار رہے گا۔

کمترین: عزیز احمد

3

۲/جون ۱۹۷۲ء

مکرمی و محبی جناب جمیل جالبی صاحب

میں ذریعہ ہذا آپ کو اس کا کامل مختار قرار دیتا ہوں کے آپ میری کتاب ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کو جس ناشر سے مناسب سمجھیں معاملہ کر کے دوبارہ شائع فرمائیں۔ میں آپ کو اس کا بھی مختار کل قرار دیتا ہوں کہ میری جو کتاب آپ جس ناشر سے چاہیں معاملہ کر کے شائع فرما سکتے ہیں۔

مخلص: عزیز احمد

☆☆☆

4

۲/جون ۱۹۷۲ء

مکرمی و محبی جناب جمیل جالبی صاحب

السلام علیکم! آپ کا گرامی نامہ بہت بروقت ملا۔ میں سفر کے لئے پابرکاب ہوں۔ حسب الحکم ایسی بلندی ایسی پستی کے لئے ایک خط چودھری رشید احمد صاحب کے نام اور ایک خط آپ کی نام ملفوف ہوا۔ پروفیسر احمد خان صاحب سے میرا تعارف نہیں لیکن ان سے مضامین کے مجموعے کے متعلق بات چیت فرمائیں۔ جو کتابیں آپ نے طلب فرمائی ہیں انشاء اللہ لندن پہنچ کر روانہ کر دوں گا۔ Cambridge History of India کا جو اڈیشن کیمبرج میں چھپا تھا وہ Out of print ہے۔ مگر ایک ایڈیشن حال ہی میں ہندوستان سے شائع ہوا ہے وہ لندن کے کتب فروش کے ذریعے منگوا کر بھیج دوں گا۔ اور دوسری بنگالی ادب والی کتاب بھی۔ مکان کے لئے جو مشورہ آپ دے رہے ہیں۔ میرے سر آنکھوں پر بشرط حیات دسمبر میں آپکو پھر لکھوں گا۔ کراچی کے مقابلہ میں اسلام آباد کو اس لئے ترجیع دے رہا ہوں کہ وہ ادبی

ماحول کی حد تک لاہور کے قریب ہے۔ اگر وہاں مکانوں کی قیمتوں کے متعلق کوئی معلومات فراہم ہو سکے تو بشرط فرصت لکھ بھیجیں۔ ابھی جلدی نہیں۔ جیسا کہ آپ نے فرمایا یہاں میرے وظیفے کو سات سال باقی ہیں۔ میں اس کی بڑی کوشش کروں کہ امریکہ یا کناڈا میں آپ کو ایک دو سال گزرنے کا موقع ملے۔ بہتر ہوگا کہ آپ اپنا تفصیلی Curriculum vitae اور تصنیفات کی فہرست بھیج دیں پھر میں مختلف یونیورسٹیوں کو لکھ کر دریافت کروں گا کہ کہاں کوئی صورت نکل سکتی ہے۔ آج ہی آپ کو The Shore & The Wave (ایسی بلندی ایسی پستی کا انگریزی ترجمہ) بذریعہ رجسٹری بھیجا ہے۔ امید ہے آپ مع الخیر ہوں گے۔

کمترین: عزیز احمد

☆☆☆

5

۷/اپریل ۱۹۷۲ء

برادر عزیز جمیل جالبی صاحب

السلام علیکم! گرامی نامہ کا بہت بہت شکریہ۔ خدا کرے آپ کے والد کی صحت بہتر ہوگئی ہو۔ اور آپ بخیریت ہوں۔ بنگالی زبان والی کتاب آپ کو Black Well کے Amsterdum کے دفتر سے ستمبر میں روانہ کی گئی تھی۔ میں نے تاکید کی تھی کی بذریعہ رجسٹری بھیجی جائے ورنہ ڈاک میں ''نصیب دشمناں'' ہو جائے گی۔ مجھے فکر ہو رہی ہے کہ اب تک آپ تک کیوں نہیں پہنچی۔ وہاں ڈاک خانے سے دریافت فرماتے رہیئے۔

کیمبرج ہسٹری آف انڈیا کی ہندوستان سے لندن آنے کی اطلاع ابھی تک مجھ کو نہیں ملی۔ اسی زمانے کے Peter Hardy کی کتاب Muslims, in British India شائع ہوئی ہے جس کی ایک جلد آئندہ ماہ آپ کو روانہ کروں گا۔

مآثر الکام روانہ فرمانے کا شکریہ۔ اس کا منتظر ہوں۔ دیوانِ حسن شوقی مجھے نہیں ملا۔

اپنا مرتب کیا ہوا دیوانِ نصرتی ضرور بھیجیں۔ تاریخ ادبیات پاکستان مت روانہ فرمایئے۔ ایسی بلندی ایسی پستی اور افسانوں کے مجموعہ کی اشاعت کے متعلق آپ کی دلچسپی اور کوششوں کا بہت بہت شکریہ۔ گلبرگ کے مکان کی حد تک یہ کہ مکان چھوٹا ہی سہی لیکن مرکزی حصے میں ہو جہاں ٹیکسیاں وغیرہ مل سکیں اور ایک لاکھ روپیہ کے اندر اندر ہو۔

اگلے ہفتے میں اسپتال جا رہا ہوں۔ پہلے تو **Prosted** کا مزید امتحان ہوگا اس کے بعد ڈاکٹر یہ فیصلہ کریں گے کہ آپریشن ہو یا نہ ہو' انشاء اللہ چند ہفتے میں ٹھیک ہو جاؤں گا۔ بشرط زندگی ۱۹۷۴ء میں آپ سے ملاقات ہوگی۔ نیا دور عرصہ سے نہیں ملا۔ میرے لائق اور کوئی خدمت

کمترین: عزیز احمد

☆☆☆

6

۱۴ر فروری ۱۹۷۳ء

مکرمی و محبی جمیل جالبی صاحب

السلام علیکم! دسمبر میں ایک خط آپ کی خدمت میں بھیج چکا ہوں۔ امید ہے مل گیا ہوگا۔ اس کے بعد ۱۹۔ دسمبر کو آپریشن تھا۔ ڈاکٹروں کو شبہ تھا کہ **Cancer** ہے۔ اللہ کا شکر ہے کہ **Cancer** نہیں نکلا۔ اپریل میں ایک چھوٹا موٹا آپریشن اور ہے۔

تاثر الکلام اور نیا دور افسانہ نمبر وصول ہوئے۔ بہت بہت شکریہ۔ **Chatterji** کی کتاب آپ کو ملی نہیں۔ اس کے **Invoice** کی ایک نقل آپ کو بھیج رہا ہوں۔ جس کی رو سے یہ کتاب آپ کو اگست ۱۹۷۲ء میں روانہ کر دی گئی تھی۔ اگر آپ تک نہ پہنچی ہو تو پوسٹ آفس میں تفتیش کریں۔ **Cambridge History of India** کے ہندوستان سے لندن پہنچنے کی ابھی تک کوئی اطلاع نہیں آئی۔

میرا ۱۹۷۱ء کا آنا ملتوی ہو گیا ہے۔ میری بیوی شائد جون کے ختم پر دو ایک ماہ کے لئے پاکستان جائیں۔ ان کا ارادہ ہے کہ اگر ہو سکے تو ایک لاکھ کے اندر کوئی مکان اچھا مل جائے تو کراچی یا لاہور میں خرید لیں۔ اس سلسلے میں اگر آپ مشورہ دے سکیں یا مدد کر سکیں تو بڑی مہربانی ہو گی۔ اور سب خیریت ہے وطن (پاکستان) کی طرف سے تشویش ہے۔ دشمن بہت ہیں اور ہمارے لیڈر بھی اپنی ذاتی غرض کو قومی مفاد کے مقابل اہم جانتے ہیں۔ دیکھئے خدا پاکستان کو سلامت رکھے۔

کمترین: عزیز احمد

7

۱۰ اپریل ۱۹۷۳ء

مکرمی و محبی جمیل جالبی صاحب۔

تسلیمات عرض ہے۔ میں نے آپ کو کراچی کے پتہ پر دو خط لکھے۔ دونوں کے جواب سے محروم رہا۔ خط آپ کو نہیں ملے یا آپ کسی وجہ سے ناراض ہیں۔ یا نصیب دشمناں آپ کا مزاج ناساز ہے۔ بہر حال اب اگر یہ خط مل جائے تو جواب سے ممنون فرمائیں۔

ایک خط کے ساتھ میں نے آپ کو بنگالی زبان والی کتاب کا Invoice بھی بھیجا تھا۔ تاکہ پوسٹ آفس میں تفتیش میں مدد ملے۔

یہ تحریر فرمائیں کہ ایسی بلندی ایسی پستی کی اشاعت کا کوئی انتظام ہو سکا یا نہیں۔

اور بس خیریت ہے۔

کمترین: عزیز احمد

☆☆☆

8

۲۲/ مئی ۱۹۷۳ء

مکرمی و محبی جمیل جالبی صاحب

تسلیمات عرض ہے گرامی نامہ مورخہ ۸/ مئی ملا۔ بہت بہت شکریہ۔ میں Black Well سے لکھ کر پوچھوں گا کہ وہ ڈاکخانے میں تحقیق کر سکتے یا نہیں۔ عام طور پر یہاں مغرب میں رجسٹری وغیرہ کے کاغذ کے کاغذات باقی نہیں رکھے جاتے اس لئے امید کم ہے۔ افسوس ہے کہ بنگالی زبان والی کتاب راستے میں ''نصیب دشمناں'' ہو گی۔

میری صحت اب ٹھیک ہے۔ دوسرا آپریشن جو ہونے والا تھا وہ فی الحال ملتوی ہو گیا ہے۔

دیوانِ نصرتی اور دیوان حسن شوقی نہیں ملے۔ شائد راستے میں ہوں۔

ایسی بلندی ایسی پستی اور افسانوں کے مجموعے کی اشاعت کا اگر میری زندگی میں ہی بندوبست ہو جائے تو کیا کہنا۔ آپ کی تکلیف فرمائی کا بہت بہت شکریہ۔

اب ہمارا خیال ہو رہا ہے کہ اسلام آباد میں مکان لیں کیونکہ سندھ غیر سندھی کا جھگڑا بڑھتا جا رہا ہے۔ اور کراچی پر بھی اس کا اثر ہو گا۔ میری بیوی جولائی کے پہلے ہفتے میں پاکستان جائیں گی اور کراچی میں ایک دو روز رہ کر میری لڑکی کے پاس کھاریاں جائیں گی اور وہاں سے اسلام آباد میں مکان تلاش کرنے کی کوشش کریں گی۔

امید ہے کہ اب پاکستان کے حالات بہتر ہوں گے یہاں Dawn اور Pakistan Time دونوں آتے ہیں۔ ان سے خبریں معلوم ہوتی رہتی ہیں۔

امید ہے کہ آپ مع الخیر ہوں گے۔

کمترین: عزیز احمد

☆☆☆

9

۱۳ر جون ۱۹۷۳ء

مکرمی و محبی جمیل جالبی صاحب۔

السلام علیکم! اس سے قبل ایک خط لکھ چکا ہوں۔ امید ہے کہ مل گیا ہوگا۔

Black Well کمپنی آکسفورڈ نے آپ کو چیٹر جی کی بنگالی زبان کی تاریخ دوبارہ ۶ر جون کو روانہ کی ہے۔ ان کا Reference Number EXP MSL ہے۔

اور کتاب آپ کو کراچی کے پتے پر بھیجی گئی ہے۔ ان کا Invoice No. 1925223 ہے۔ امید ہے کہ اس مرتبہ کتاب پہنچ جائے گی۔ Cambridge History of India اب تک نہیں آئی۔

میری بیوی ۳ر جون کو کراچی پہنچیں گی۔ اور ۶ر جولائی کو میری لڑکی کے پاس Kharian چلی جائیں گی۔ کراچی میں وہ جہاں آرا سید کے یہاں ٹھیریں گی جس کا پتہ 43 C.P.9 Barar housing society off Amir Khusro Road ہے۔ کراچی میں جہاں آرا سید نے ہمارے لئے مکان خرید لیا ہے۔ اگر آپ کو فرصت ہو تو آپ اور آپ کی بیگم صاحبہ میری بیوی سے ملنے کے لئے تشریف لے جائیں۔

جمیلہ ہاشمی صاحبہ کا لاہور سے خط آیا ہے جس میں انہوں نے اپنے افسانوں کے مجموعے کے لئے کچھ لکھنے کی فرمائش کی ہے۔ ان دنوں میں اردو ادب سے کچھ اس قدر بے بہرہ ہو گیا ہوں۔ اس لئے یہ خدمت انجام دینا مشکل ہے میں مشکور ہوں گا اگر میرے بجائے آپ ان کی کتاب کے لئے کچھ لکھ دیں اور انہیں اطلاع کر دیں۔

ایسی بلندی ایسی پستی کی اشاعت کے سلسلے میں اور کچھ کامیابی ہوئی یا نہیں؟ اگر ہو سکے تو پاکستان کے نئے دستور کی ایک جلد روانہ فرمائیں۔

کمترین: عزیز احمد

10

۱۶ر ستمبر ۱۹۷۶ء

مکرمی و محبی عزیزی جمیل جالبی صاحب

السلام علیکم ! آپ سے بہت معافی کا خواستگار ہوں کہ عرصہ سے خط نہیں لکھ سکا۔ اور دیوان حسن شوقی اور دیوان نصرتی اور گلشن عشق بھیجنے کا شکریہ نہ ادا کرسکا۔ فروری سے سرطان Cancer میں مبتلا ہوں۔ تین آپریشن ہو چکے ہیں۔ آخری آپریشن Colostomy کا تھا جس کے ذریعہ سرطان کو نکال دیا گیا اور اب یونیورسٹی میں پھر سے پڑھا رہا ہوں لیکن مرض کے دوبارہ عود کر آنے کا اندیشہ لگا ہوا ہے۔

جمیلہ ہاشمی صاحبہ کا خط آیا تھا جس میں انھوں نے مجھ سے ایسی بلندی ایسی پستی اور دوسری اردو کتابوں کی اشاعت کی اجازت مانگی تھی۔ میری علالت کے زمانے میں ان کا خط اور پتہ کھو گیا۔ آپ انہیں تحریر فرما دیں کہ وہ شوق سے جو کتاب چاہیں شائع کریں۔ پاکستان کے قانون کے مطابق حق اشاعت رشید احمد چودھری صاحب اور حنیف رامے صاحب کے پاس نہیں بلکہ میرے پاس ہے۔ صرف یہ کہ جو کتاب شائع کریں اس کی دس جلدیں مجھے بھیج دیں۔ میں اور کسی معاوضے کا طالب نہیں۔

جب اسپتال میں تھا وہ غزلیں لکھیں جو ذرا قنوطی ہیں۔ فارسی غزل کا دوسرا شعر کچھ ملحدانہ بھی ہے اور عارفانہ بھی۔ معلوم نہیں کہ اس کی اشاعت سے پاکستان میں ہنگامہ برپا ہوگا یا نہیں۔ بہر حال دونوں غزلیں بھیج رہا ہوں۔ اگر اس قابل ہوں تو نیا دور میں شائع کر دیں۔ اور اگر ہو سکے تو اسی شمارے میں میرے اپنے دو پسندیدہ افسانے تصور شیخ اور آنکھیں آہن پوش ہوئیں دوبارہ شائع کر دیں۔ احباب کو سلام

کمترین: عزیز احمد

☆☆☆

11

۲۲/فروری ۱۹۷۸ء

مکرمی و محبی جناب جمیل جالبی صاحب

السلام علیکم! ایک صاحب جو یہاں کراچی سے آئے ان کی زبانی یہ خوش آئند خبر آئی کہ آپ ماشاالله ترقی پا کے کمشنر ہو گئے۔ خدا مبارک کرے اور مزید ترقیاں کرے۔ آپ کی تاریخ ادب اردو جو یہاں لائبریری میں آئی ہے پڑھی اور آنکھیں کھل گئیں۔ ادبی تاریخ میں یہ کتاب انقلاب آفریں ہے۔

الله کرے زور قلم اور زیادہ۔

آپ کے بھائی صاحب سہیل جالبی صاحب نے نیا دور بھیجا۔ غزلیں شائع کرنے کا بہت شکریہ مزید چار غزلیں بھیج رہا ہوں۔ اگر اشاعت کے قابل ہوں تو شائع فرمائیں ورنہ رڈی کی ٹوکری میں پھینک دیں۔

ابن انشا اور عسکری کی موت کا بہت غم ہے۔ میں ان سے پہلے کا بیمار ہوں اور اب تک چل رہا ہوں۔ اس تکلیف سے تو موت بہتر ہے۔ الله تعالی جلد اپنے پاس بلالے۔

بہت دنوں سے آپ کا گرامی نامہ نہیں آیا۔ شاید مصروفیت کی وجہ سے آخری وقت تو خط کتابت کے ذریعے ربط و دوستی قائم رکھیے۔

حریفِ بزم تو بودم چو ماہ نو بووی
کنوں کہ ماہِ تمامی نظر دریغ مدار

کمترین: عزیز احمد

☆☆☆

خط میں جمیل جالبی صاحب نے ۱۰ دس خطوط کا ذکر کیا ہے جب کہ ان کے بھیجے ہوئے لفافہ میں ان کے خط کے ساتھ گیارہ خط موصول ہوئے۔

اعظم راہی
ایڈیٹر ماہ نامہ (پیکر) حیدرآباد دکن

عزیز احمد
معاملاتی خطوط کی روشنی میں
منیر الزماں خان

عزیز احمد کے خطوط میں اپنی تخلیقات پر معاوضہ و معاملت اگر چہ قارئین کو بُری لگے لیکن یہ تحریریں ۵۰، ۵۱؟ کی ہیں جب کے سو پچاس روپے آج کے دس بیس ہزار کے برابر تھے اتنی بڑی رقم مروت کی نذر نہیں ہوسکتی تھی۔ جو حضرات معاوضہ کی طلب کو عزیز احمد کی شخصیت کا داغ تصور کرتے ہیں۔ یہ بات درست نہیں ۔عزیز احمد کے ایسے خطوط جس میں معاوضہ کی طلب ہے ان کے اخلاق وکردار کو مسخ نہیں کرتے۔ غالب اور اقبال کے خطوط میں بھی تملق پسندی ہے ارود معلّی اور عود ہندی کے خطوں میں غالب نے اپنی ضروریات کی تکمیل کے لئے ایسی تحریریں بھی لکھی ہیں کیوں نہ لکھتے غالب آدمی تھے فرشتہ نہ تھے جس کی کوئی حاجت نہیں پرتی غالب نے تو کہا ۔

کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند
کس کی حاجت روا کرے کوئی

رہا اقبال کا معاملہ اقبال نے اچھی زندگی کی طلب میں مہاراجہ کشن پرشاد (وزیر اعظم سابق حیدر آباد دکن کے نام جو خطوط لکھے ہیں، ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے شاد اقبال کے نام سے شائع بھی کروایا ہے) وہ اس حد تک پست معلوم ہوتے ہیں یہ علامہ کے خطوط ہوں قطعی یقین نہیں آتا۔ مگر جو زندگی کے نشیب وفراز کو جانتے ہیں اُن کے لئے ایسے خطوط کا لکھا جانا حالات کے اعتبار سے بالکل درست ہے ایسا کوئی ادیب شاعر دانش ور مفکر نہیں جو اپنی زندگی کو خوشی کی ڈگر پر لے آنے کی سعی نہ کرے کسی رسالہ کا مدیر ہو یا

ناشر یا کوئی پرستار اگر اُس کے آگے اپنا مدعا رکھا جائے تو بُری بات کونسی ہے۔ ذیل ہی میں دانش ور عزیز احمد کے خطوط کے اقتباسات پیش کر رہا ہوں ان خطوط کو پڑھ کر عزیز احمد ایک اصولی آدمی نظر آتے ہیں۔

محمد طفیل ایڈیٹر ''نقوش'' کے نام خط ۲۶ رفروری ۱۹۵۰ء

عزیز احمد لکھتے ہیں (اقتباس) آپ کا خط لکھ رکھا تھا اور ابھی پوسٹ نہیں کیا تھا کہ بازار میں امراؤ جان ادا سلسلہ روح ادب میں نظر آئی میری طرف سے اس سلسلے کے لئے دلی مبارکباد قبول فرمایئے اسطرح کہ سلسلہ ادب کا مجھے خود عرصہ سے خیال تھا اس سلسلے میں پبلیشرز۔ لمیٹیڈ مالک چودھری برکت علی صاحب سے گفتگو کی تھی لیکن اکثر ناشر بہت زیادہ باتیں کرتے ہیں کام کم کرتے ہیں بہر حال آپ نے یہ سلسلہ شروع کر دیا ہے (تو) اردو ادب پر بڑا احسان کیا (ہے) اسے world classic کی طرح جاری رکھیئے اور ایک بے مثل ناول ''نشتر'' ہے جو امراؤ جان ادا سے پہلے لکھا گیا اور جس کا شمار اردو کی بہترین ناولوں میں ہو سکتا ہے آپ کہیں تو اسے EDIT کر کے مقدمہ کے ساتھ آپ کے پاس بھیج دوں مقدمہ Editing وغیرہ کا جملہ معاوضہ 200 روپئے دینا ہوگا۔ جو ایسا زیادہ نہیں اور بھی اس سلسلے میں کیا پروگرام ہے اگر میں مدد کر سکتا ہوں تو حاضر ہوں۔

فقط

عزیز احمد

مندرجہ بالا سطور میں ایک گمنام ناول کا ذکر ہے پھر امراؤ جان ادا سے اس ناول کو اچھا بتایا گیا ہے۔ اگر عزیز احمد کی بات طفیل مان لیتے تو ''نشتر'' ناول میر کے بہتر نشتر کی طرح ایک نشتر ثابت ہوتا ان سطور میں ناشر کی نفسیات بھی واضح کی گئی ہے مزید ان سطور سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ عزیز احمد تحقیق و تنقید کے کس قدر رسیا تھے۔

۱۷ جولائی ۱۹۵۰ء کے خط میں عزیز احمد لکھتے ہیں۔

''نقوش'' کا نیا پرچہ دیکھنے کو ملا خود مجھے نہیں ملا شاید اس لئے کہ میں تبادلہ ہو کے راولپنڈی آ گیا ہوں ایک پرچہ روانہ فرمائیں اور نیز معاوضہ -/40 روپیہ بھی

''نشتر'' سے اصلاح و دیباچہ کب تک مطلوب ہے تحریر فرمائیے۔

۲۱ ؍ جولائی ۱۹۵۰ء

مکرمی طفیل صاحب۔

تسلیمات عرض ہے!

گرامی نامہ ملا براہِ کرم آپ -/ 40 روپیہ مجھے خود براہِ راست فوراً بھیج دیجئے آپ کے کراچی کے آفس کو میرا پتہ معلوم ہے اسکے علاوہ میں معاوضہ میں تاخیر نہیں چاہتا۔ میرا دوسرا افسانہ ''آخر کار'' آپ بِلا معاوضہ قطعاً شائع نہیں کر سکتے میں اتنی رعایت کر سکتا ہوں کہ بجائے -/40 کے اس کا معاوضہ -/30 لوں اس سے زیادہ رعایت نہیں ہو سکتی یہ منظور نہ ہو تو افسانہ مجھے فوراً واپس بھیج دیجئے تقاضہ اور تکرار خوشگوار چیز نہیں۔ ''نشتر'' عنقریب تیار ہو جائیگی مگر یہی خیال رہے کہ اس کا معاوضہ فوری مل جائے۔

فقط مخلص

عزیز احمد

ان سطور سے طفیل کی نفسیات سمجھ میں آتی ہے طفیل بھی اُن مدیران رسائل میں گنے جائیں گے جو معاوضہ تخلیق یا ہڑپ کر جاتے ہیں یا ٹال مٹول سے تخلیق کاروں کو پریشان کرتے ہیں۔ عزیز احمد کے بار بار معاوضہ کے لئے توجہ دلانے پر آخر طفیل صاحب نے سمجھ بوجھ کے کام لیا۔

۱۰ ر اگست ۱۹۵۰ء کے خط میں عزیز احمد لکھتے ہیں۔

مکرمی جناب طفیل صاحب

تسلیمات!

-/40 روپیہ اور ''آخر کار'' کا مسودہ مل گئے بہت بہت شکریہ

'نشتر' کی حد تک مجھے حیرت ضرور ہوتی لیکن جو آپ کی مرضی اس کا شائع ہو جانا ہی میرے لئے ایک انعام اور معاوضہ ہے اس کا دیباچہ لکھ چکا تھا۔ لیکن خیر! اور کوئی کام اگر میرے لائق ہو تو پس و پیش نہ کیجئے معاوضہ کا معاملہ البتہ بالکل کاروباری قسم کا ہونا چاہئیے۔

لگتا ہے ''نشتر'' کا معاملا ٹھپ ہو کر رہ گیا عزیز احمد کی تحریر سے مایوسی جھلکتی ہے اور یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ اچھی کتاب کا شائع ہو جانا ان کے لئے کتنی خوشی کا باعث ہو سکتا ہے۔

1951ء کے لکھے دو خطوں میں عزیز احمد نے معاوضہ کے معاملہ میں سختی سے کام لیا 'نقوش' کو اپنا مدعا کھلے لفظوں میں واضح کر دیا۔ مدیر 'نقوش' نے اُردو ادب کی بہت خدمت کی ہے مختلف موضوعات اور شخصیات پر ان کے نمبر پی ایچ ڈی کے لئے مواد فراہم کرنے کے خزانے ہیں لیکن جہاں تک معاملت کا سوال ہے مدیر نقوش کا کردا رمشتبہ معلوم ہوتا ہے۔

عزیز احمد کا خط

۲۵ ر جنوری ۱۹۵۱ء

مکرمی و محبی جناب طفیل صاحب۔

تسلیمات عرض!

میں ضرور آپ کے ناولٹ نمبر کے لئے ایک طویل مختصر افسانہ لکھنے کو تیار ہوں بشرطیکہ (۱) اس کی ضمانت 'نقوش' کے تیس صفحے کے لگ بھگ ہوگی نہ کہ ساٹھ صفحے 'نقوش' کے ساٹھ صفحے چھوٹی تختی کے 120 صفحوں سے بھی زیادہ ہو جائیں گے جن کا

معاوضہ مجھے عام طور پر ہزار ملا کرتا ہے۔

۲) اسکا معاوضہ -/200 مسودہ وصول ہوتے ہی مجھے ارسال فرمادیں گے اگر یہ منظور ہو تو فروری کے ختم تک انشااللہ طویل مختصر افسانہ یا ناولٹ بھیج دوں گا۔

فقط

مخلص عزیز احمد

۳۰/جنوری ۱۹۵۱ء

جناب طفیل صاحب۔

اسلام علیکم۔ گرامی نامہ کا بہت شکریہ۔

ناولچہ میں ضرور لکھ دوں گا اور کوشش کروں گا کہ پچاس ساٹھ صفحات کا ہو مگر اس کا معاوضہ وہی ہوگا جو آپ خود متعین کر چکے ہیں یعنی 'نقوش' کے ایک یا دو ایڈیشن کے لئے -/200 روپے اس میں کمی کا امکان نہیں۔

فقط

عزیز احمد

۶/جنوری ۱۹۵۲ء کے خط میں عزیز احمد کے معاوضہ پر زور دینا چھوڑ دیا۔ نقوش کی مقبولیت نے انھیں متاثر کیا۔ مدیر نقوش کو یہ نہ بدل سکے معاملہ کی تُو تُو میں میں' ختم کردی۔ لکھتے ہیں۔

مکرمی و محبی طفیل صاحب۔

تسلیمات عرض!

نقوش کے تازہ پرچہ پر مبارک باد قبول فرمائیے بہت خوب ہے ابھی میں نے صرف چند ہی مضامین پڑھے ہیں مگر بہت اچھے ہیں مجھے شریک نہ ہونے کا افسوس ہے ۔جلال الدین احمد کے مضمون تین ناول کے دو حصے آپ نے شائع کئے لیکن تیسرا حصہ

جو ایسی بلندی ایسی پستی کے متعلق تھا آپ نے اب تک شائع نہیں کیا اس ناراضی کا باعث کیا ہے؟ یہ حصہ شائع ہو لے تو پھر میں بھی نقوش کے لئے کچھ لکھوں اور پہلی جو چیز جو میں آپ کے لئے لکھوں گا بلا معاوضہ ہو گی۔

عزیز احمد

عزیز احمد کی اس تحریر سے مایوسی جھلکتی ہے۔ معاوضہ کی معاملت کے سبب انھیں نظر انداز کر دیا گیا عزیز احمد ایک اصول پسند شخصیت کا نام ہے ایسی با اصول شخصیت مسلسل نظر انداز ہوتی رہی آخر وہ وطن عزیز کو چھوڑ کر دیارِ غیر میں پہنچے اور وہیں بقول غالب

مارا دیارِ غیر میں مجھ کو وطن سے دور
رکھ لی میرے خدا نے میری بیکسی کی شرم

مشہور ادیب، شاعر و مدیر رسالہ پیکر، اعظم راہی صاحب نے پانچ برس کی انتھک سعی و کوشش سے عزیز احمد کی شخصیت اور فن پر چار جلدوں میں وہ کام کیا ہے کہ کہہ سکتے ہیں، وہ کام کیا ہم نے جو رستم سے نہ ہو گا، اگر راہیؔ صاحب عزیز احمد کی شخصیت اور فن کو واضح نہ کرتے تو اُردو ادب کے ساتھ بڑی ناانصافی ہوتی دانشور عزیز احمد اُردو کے صف اوّل کے ادیبوں اور شاعروں میں گنے جاتے ہیں۔

آخر میں میں جانسن کے قول پر اپنا مضمون ختم کرتا ہوں۔

کسی بھی مصنف کے ساتھ جو بدترین سلوک کیا جا سکتا ہے وہ یہ ہے کہ اس کے بارے میں مکمل خاموشی اختیار کر لی جائے۔

☆☆☆

شہاب ثاقب یا قطب ستارہ

عزیز احمد

انور سدید

۱۹۷۸ء کا سال جو حسن عسکری اور ابن انشاء کی وفات سے شروع ہوا تھا اُردو ادب کے لیے کتنا منحوس ثابت ہوا۔ انتہائے سال پر عزیز احمد بھی منہ موڑ گئے۔ ان کی وفات کی خبر آئی تو بدن کا سارا خون سمٹ کر آنکھوں میں سما گیا اور دیر تک بے اختیار بہتا رہا۔ ٹورنٹو یونیورسٹی کینیڈا میں پروفیسر عزیز احمد کا سانحہ ارتحال ہوا تو ساعت پیما لمحے بھر کے لیے رک گیا تھا۔ ہسپتال کے کمرے کے باہر شعبہ علوم اسلامیہ کے طلبا جمع تھے' ان کے چہرے سوگوار تھے اور آنکھوں سے آنسو مسلسل بہہ رہے تھے۔ صبح کی خبروں میں ان کی وفات کو سرفہرست نشر کیا گیا اور اسے علمی دنیا کا ایک اہم حادثہ قرار دیا گیا۔ ان کی تدفین میں یونیورسٹی کے مختلف شعبوں کے ڈین شامل ہوئے اور آخر رسوم ادا ہو چکیں تو وائس چانسلر نے ان کے سرہانے پھولوں کا ایک گل دستہ رکھا اور موی شمع جلا کر دو منٹ کے لیے سر جھکائے رکھا۔ یہ اس بات کا اظہار تھا کہ عزیز احمد کا جسد خاکی زمین کے سپرد کیا جا چکا ہے' لیکن ان کے علم کی خوشبو پھیل رہی ہے اور ان کے ادب کا اُجالا قائم ہے۔

اردو ادب کے مطلع پر عزیز احمد ایک شہاب ثاقب کی طرح نمودار ہوئے تھے لیکن وہ دور دور تک روشنی کی لکیر چھوڑ کر غائب نہیں ہو گئے بلکہ ایک ساکن ستارے کی طرح قطب پر آویزاں ہو گئے اور ادب میں نئے نئے آنے والوں کو زندگی بھر راستہ دکھانے لگے۔ میں جب ان کی تصنیفات پر نظر دوڑاتا ہوں اور ان کے ادبی اثاثے کا جائزہ لیتا ہوں تو احساس ہوتا ہے کہ عزیز احمد اب بھی اُفق پر چمک رہے ہیں اور ایک راہ نما ستارے کی طرح روشنی کی لکیر کو ادب کے راستے پر بکھیرتے چلے جا رہے ہیں۔ کیا وہ شمع جو عزیز احمد کی

لحد پر روشن کی گئی تھی اب ہم تک اپنی روشنی نہیں پہنچا رہی ہے؟ آج جب وہ رخصت ہو گئے ہیں تو ان کا جسد جسمانی تو واقعی ہم میں موجود نہیں لیکن وہ روشنی جوان کے ادبی کارناموں سے چھن چھن کر آ رہی تھی ابھی تک اجالا پھیلا رہی ہے اور جب تک اردو زندہ ہے اس کی تابانی قائم رہے گی۔

عزیز احمد اپنے وطن کی مٹی میں دور دیارِ غیر میں رحلت فرما گئے۔ لیکن کسی نے ان کی افسانہ نگاری کا ذکر نہیں کیا۔ شاید ادب کے لوگوں کو یہ بات بھول گئی۔ عزیز احمد نے اردو ناول کو نئی جہت دی تھی۔ یہ بات بھی نظر انداز کر دی گئی۔ ''نیا دور'' کے اولیں دور میں ان کی نظم ''مہمان عزیز'' جس میں حریت پسندی کی تحریک کو موضوع بنایا گیا۔ اور جس سے کشمیر میں مجاہدین آزادی کا جذبہ حب الوطنی اُجاگر ہوتا ہے۔ شاید اردو ادیبوں کی یاد سے محو ہو گئی ہے۔ زندگی کے آخری دور میں عزیز احمد نے اسلامی تاریخ و تہذیب کے موضوع پر لازوال تصنیفات پیش کیں۔ ان کی اس اسلامی خدمت کو کون نظر انداز کر سکتا ہے؟ افسوس! آج عزیز احمد کی اس قومی خدمت پر بھی کسی کی نظر نہیں گئی۔ ان کے تخلیقی تجربات نے اردو ناول اور افسانہ کو نئی جہت دی۔ اردو ان کی شکر گزار ہے کہ انہوں نے ''ایسی بلندی ایسی پستی'' اور ''گریز'' جیسے ناول تخلیق کیے۔ اردو ادب بجا طور پر عزیز احمد کا احسان مند ہے کہ انہوں نے ''مدن سینا اور صدیاں''، ''زر خرید''، ''ستا پیسہ''، ''زرین تاج''، اور تصورِ شیخ'' جیسے افسانے لکھے۔

میں ان کی موت پر سوگوار ہوں' بے حد سوگوار عزیز احمد کی موت ایک سچے عالم کی موت ہے۔ اُن کی وفات سے ادبی دنیا پر اندھیرا چھا گیا ہے۔ ہمارے درمیان سے ایک سچا ادیب اُٹھ گیا ہے۔ وہ ادبی سیاست سے بے نیاز تھے۔ انہوں نے شہرت حاصل کرنے کے لیے نہ تو رسالہ جاری کیا۔ اور نہ اپنے جلو میں کاسہ لیس اور خوشامدی ادیبوں کی فوج ظفر موج جمع کی۔ وہ شہرت سے بے نیاز ادبی کارنامے سرانجام دینے میں مصروف رہے۔ نام و نمود کی منزل کو عزیز احمد بہت پیچھے چھوڑ آئے تھے۔ تاریخِ ادب کا یہ واقعہ آج ہم سب کے لیے خاصہ سبق آموز ہے کہ وہ ادیب جس کے ساتھ ایک شام بھی نہ منائی گئی جس کی کسی کتاب کی تقریب رونمائی منعقد نہیں ہوئی اور جس کے اعزاز میں ادبی رسالے کی ایک اشاعت تک وقف نہیں کی گئی آج بقائے دوام کی مسند پر متمکن ہے۔ شہرت عام کی منزل کو بہت پیچھے چھوڑ کر عزیز احمد راہی ملک عدم ہو گئے ہیں۔ اس زاویے سے دیکھئے تو مجھے عزیز احمد دوسرے محمد حسن عسکری لکھتے ہیں۔ عزیز اور محمد حسن عسکری میں بہت سی قدریں مشترک ہیں۔ مثال کے طور پر اول اول دونوں نے کہانی کی صنف میں تخلیقات پیش کیں۔ پھر تنقید کی طرف آئے اور آخر آخر مابعد الطبیعاتی موضوعات اور اسلام کی لگن میں مگن

ہو گئے۔ دونوں کی ادبی فکر اور مہارت میں نمایاں فرق موجود ہے لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ دونوں نے اردو ادب کو کس طرح جدیدیت کے ساتھ قدم ملا کر چلنے پر آمادہ کیا۔ نمائش اور شہرت سے دونوں کو نفرت تھی۔ لیکن کیا اس سے عزیز احمد کی ادبی عطا میں کسی طرح کمی واقع ہو جائے گی اور وہ ستارے جو اپنے جھوٹے نگینوں سے آنکھوں کو خیرہ کیے دے رہے ہیں۔ زیادہ عرصے تک اپنی جگمگاہٹ کو قائم رکھ سکیں گے؟ افسوس ہے کہ تاریخ اس سلسلے میں مثبت شہادت پیش نہیں کرتی اور یہ حقیقت ان لوگوں کو لمحہ فکریہ مہیا کرتی ہے، جو تخلیق کی طرف کم توجہ کرتے ہیں لیکن شہرت سمیٹنے کے لیے ہر حربہ استعمال کر ڈالتے ہیں۔

ادب میں عزیز احمد کی نمود دو تجرباتی ناولوں ''مرمر اور خون'' اور ''ہوس'' سے ہوئی تھی۔ انہیں عزیز احمد نے اپنی طالب علمی کے زمانے میں لکھا تھا ان میں سے ایک ناول کا دیباچہ مولوی عبدالحق نے لکھا تھا۔'' ہوس'' اور ''مرمر اور خون'' خاصے مقبول ہوئے۔ عزیز احمد کے ناولوں میں ذہنی آزادی کا خاص پرتو موجود تھا۔ ان ناولوں کے ناموں میں ایک خاص قسم کی جاذبیت تھی۔ اس دور میں ناول کی صنف پر کرشن چندر اور عصمت چغتائی کی حکمرانی تھی اور ادبی رسائل میں ''شکست'' اور ''ٹیڑھی لکیر'' پر جو خیال افروز تبصرے شائع ہو رہے تھے ان کی گونج میں عزیز احمد کے تجربوں کو اہمیت نہ مل سکی۔ بلاشبہ ناول ان کی اولین محبت تھی اور انھوں نے ''گریز''، ''آگ''، ''ایسی بلندی ایسی پستی'' اور ''شبنم'' جیسے ناول تخلیق کیے۔ اور ''گریز'' جیسا معرکہ آرا ناول تو اب بھی جدید ناول کے پیش رووں میں شمار ہوتا ہے۔

''گریز'' کا مرکزی کردار نعیم احمد اپنے عہد کے تعلیم یافتہ نوجوانوں کا نمائندہ ہے اور بیک وقت دو دنیاؤں میں زندگی بسر کر رہا ہے وہ اس صنوبر کی طرح ہے جس کے پاؤں زمین کے گہرے پاتال میں گڑے ہوئے ہیں لیکن جو بلند اور آزاد فضاؤں میں پرواز کرنے کا آرزومند ہے اور جب وہ اپنی دھرتی سے قطع تعلق کر کے لندن چلا جاتا ہے تو دوبارہ دھرتی اسے قبول کرنے پر آمادہ نہیں ہوتی۔ اس ناول کی ہیروئن بلقیس اس ہندوستانی دھرتی ہی کی علامت ہے۔ چنانچہ جب وہ نعیم کی مراجعت کے بعد اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتی ہے تو اس ناول کا اساسی المیہ اُبھرتا ہے۔ اور نعیم کے دل میں زیاں کا احساس بیدار ہو جاتا ہے۔ ''گریز'' پیچیدہ ذہنی کیفیات کا ناول ہے اور ایک مخصوص اخلاقیات میں مصنف کے ایقان کو اجاگر کرتا ہے۔

عزیز احمد نے اجتماعی زندگی پر انسانی استحصال کو اپنے ناول ''آگ'' میں بڑی خوبی سے موضوع بنایا ہے اور اس آگ کو جو دوسری جنگ عظیم کے دوران ڈوگرہ راج میں کشمیر میں سلگ رہی تھی اسے بڑی فن کاری

سے سماجی پس منظر میں پیش کیا۔ عزیز احمد نے اساسی طور پر یہ سوال اُٹھایا ہے کہ کیا یہ آگ مہاجنی نظام اور جاگیردارانہ ماحول کو بھسم کرنے میں معاونت کر سکے گی؟ چنانچہ کشمیر میں اصل لڑائی طبقاتی سطح پر سامنے نہیں آئی بلکہ عزیز احمد نے سرمائے کو انسان کا دشمن قرار دیا۔ وجہ یہ کہ سرمایہ فرقہ واریت پیدا کرتا ہے اور طبقاتی تضاد کو عمل میں لاتا ہے۔ ناول ''آگ'' اشتراکی تصورات کا فکری زوایہ پیش کرتا ہے۔ اس سے ذہن میں شدید کشمکش پیدا ہو جاتی ہے لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ ترقی پسند ناقدین نے اس ''ناول کا سب سے زیادہ بائیکاٹ کیا اور اس کی انقلابی حقیقت کو پاسنگ کے برابر بھی اہمیت نہیں دی۔ حالانکہ ترقی پسند نظریے کو جس مثبت انداز میں ''آگ'' میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کی مثال تو ترقی پسند ناول نگاروں کے ہاں بھی نہیں ملتی۔

عزیز احمد نے زندگی کی تنقید زندگی کی عکاسی کے اندر کی ہے۔ انہوں نے حقیقت نگاری کو ہمیشہ فوٹوگرافی کے مماثل سمجھا۔ اور اصلی اور حقیقی کے فرق کو ملحوظ خاطر نہ رکھتے ہوئے مصنف کی غیر جانبداری کو فروغ دینے کی کوشش کی۔ عزیز احمد کے ناولوں میں واحد متکلم بے احد اہم ہوتا ہے لیکن یہ انفرادیت صرف انہیں حاصل ہے کہ واحد متکلم عزیز احمد کی ذات کا شائبہ تک پیش نہیں کرتا بلکہ وہ ''میں'' کے ذریعہ ایک ایسے کردار کو سامنے لاتے ہیں جو اپنی الگ شخصیت رکھتا ہے اور کہانی کے تانے بانے اپنے تاثرات کے تارو پود سے بنتا ہے۔ عزیز احمد فرد میں گہری دلچسپی لیتے ہیں اور ان کے شخصی المیوں کو بڑی خوبی سے اُبھارتے ہیں۔ تاہم خوبی کی بات یہ ہے کہ انھوں نے صرف شخصی المیوں میں ہی دلچسپی نہیں لی بلکہ ہیئت اجتماعیہ کی زوال پذیری کو بھی ناول کا موضوع بنایا۔ ان کا ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' اجتماعی زندگی کی چھوٹی تصویروں سے مرتب ہوا ہے۔ اور ایک ایسے معاشرے کی عکاسی کرتا ہے جو روبہ زوال ہے۔ مرحوم حیدرآباد اب ہماری یادوں کا حصہ بن چکا ہے۔ لیکن عزیز احمد کے اس ناول میں وہ ہمیشہ زندگی رہے گا۔

عزیز احمد کا آخری ناول ''شبنم'' ایک الجھے ہوئے کردار کا نفسیاتی تجزیہ ہے لیکن اس کی اس خوبی کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ عزیز احمد نے اس ایک ناول میں تکنیک کے متعدد تجربے کیے ہیں اور یوں شبنم کے مرکزی کردار کو اُبھارنے کے لیے اسے رنگا رنگ آئینوں سے منعکس کرنے کی سعی کی ہے۔ عزیز احمد نے اسی ناول میں دھرتی کو متحرک، متلون اور تنوع پسند دکھایا ہے۔ اور شبنم کی ہنگامہ آرا شخصیت سے بے حس زندگی کے خلاف آواز بلند کی ہے۔ یہ تجربہ اپنی نوعیت کے لحاظ سے منفرد تھا۔ جنس اور جذبات کا ایک واضح نظریہ اس کے بین السطور موجود ہے۔ اس ناول کا بیانیہ خاصہ بیرنگ ہے لیکن عزیز احمد نے مقصدیا نظریے کو چیخنے چنگھاڑنے کا موقع نہیں دیا اور ناول کی دلچسپی میں کمی نہیں آنے دی۔

عزیز احمد نے ناول اوران کی تنقید نے اہل ادب کو اس قدر متاثر کیا کہ اب وہ پہلے ناول نگار اور پھر نقاد تسلیم کیے جاتے ہیں۔ چنانچہ ان کی افسانہ نگاری اس شہرت میں کچھ دب سی گئی ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے جو تجربے اردو افسانے میں کیے ہیں ان کی قدر و قیمت کسی طرح بھی ان کے ناول سے کم نہیں۔ عزیز احمد نے افسانے کی طرف رجوع کیا تو ''مدن سینا اور صدیاں''، ''رقص نا تمام''، ''آب حیات''، جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' اور ''بستی نہیں یہ''، ''ستا پیسا''، زرخرید اور ''مموشکا'' جیسے افسانے لکھے۔ مجموعی طور پر یہ کہنا کافی نہیں کہ عزیز احمد نے اردو افسانے کو نئے موضوعات اور نئے اسالیب سے روشناس کرایا۔ انہوں نے افسانہ نگار کو افسانے سے لذت حاصل کرنے کے بجائے غیر جانبداری سے حقیقت کی عکاسی کا سبق دیا۔ عزیز احمد کے افسانوں میں نفسیاتِ زندگی کی ایک زندہ حقیقت بن کر سامنے آئی ہے لیکن وہ نفسی صورت کو بدن کا ارزاں تقاضا نہیں بناتے اور یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے لذتیت پیدا نہیں کرتے ان کے افسانوں کے پس پردہ ایک ایسی شخصیت موجود نظر آتی ہے جس کا مطالعہ ادب کئی زمانوں پر محیط ہے اور جو ان زمانوں کو ایک تخلیقی لڑی میں پرونے کا سلیقہ جانتا ہے۔ اس لحاظ سے عزیز احمد نہ صرف پرانے افسانہ نگاروں میں ایک اہم نام ہے بلکہ وہ نئے لوگوں کے لئے نئے تجربوں کا محرک بھی ہے۔

عزیز احمد کا موقف یہ ہیکہ وقت کبھی نہیں مرتا، انسان کا اور قوموں کا اور تہذیبوں کا ماضی زندہ رہتا ہے اور یہ حال کے لمحے میں باقاعدہ سانس لیتا ہے۔ انہوں نے اپنی تخلیقات میں تسلسل وقت کا یہ تصور پیش کیا کہ ماضی کبھی نہیں مرتا اور ہر حال میں زندہ رہتا ہے۔ ان کا یہ تصور ترقی پسند نظریے کی نفی کرتا ہے جو حال کے فروغ کے لیے پہلے ماضی کو کھنڈر کرتا ہے۔ اور روایات کو توڑ دیتا ہے۔ اس موقف کو انہوں نے ''مدن سینا اور صدیاں'' اور ''آب حیات'' میں بڑی خوبی سے پیش کیا۔ ان افسانوں میں ایک زمانہ مر جاتا ہے۔ لیکن اس کے بطن سے ایک اور زمانہ پیدا ہو جاتا ہے جو جذباتی اور واقعاتی طور پر پہلے زمانے سے مختلف نہیں ہوتا۔ چنانچہ شیریں فرہاد مدن سینا اور ڈوریگن آرے لیس کی کہانیاں بدلے ہوئے ماحول کے باوجود ایک جیسا جذباتی تاثر پیدا کرتی ہیں اور زمانی اعتبار سے ایک بڑے دائرے کو مکمل کرتی ہیں۔ ''رقص نا تمام'' میں اس تصور کا ایک خیالیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اور ایک ننھی سی جان کی پیدائش کو باپ کی بے چینی اور پریشانی کے ساتھ یوں وابستہ کیا گیا ہے کہ پوری زندگی کا عرصہ اس ایک لمحے میں سما جاتا ہے۔ غرض عزیز احمد نے ان افسانوں میں حقیقت کی بدلتی ہوئی صورت اور وقت کی دوامی گردش کو پیش کیا۔''

سستا پیسہ'' اور'' زرخرید'' میں عزیز احمد نے مادے کی فراوانی سے زندگی کا انتشار نمایاں کیا۔ عزیز احمد کے بیشتر افسانوں پر یورپ اور جنس کے بے باکانہ اظہار نے ان کے ہاں لذتیت کی کیفیت پیدا نہیں کی۔ ''پگڈنڈی'' کی ای دون جنسی لحاظ سے برانگیختہ لڑکی ہے اور آزاد۔ اس سے ن م راشد کی نظموں کے غلام کی طرح انتقام لینے پر آمادہ ہے۔ لیکن جس بے لاگ انداز میں عزیز احمد نے اس سارے عمل کو پیش کیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا مقصد کردار کے داخل سے قوت اور روشنی کے ماخذ کو بیدار کرنا ہے اور انہوں نے ڈی ایچ لارنس کی طرح جنس کو مذہب کا درجہ دینے کی کوشش نہیں کی۔

''ترقی پسند ادب'' نظریاتی تنقید میں عزیز احمد کی ایک اہم کتاب ہے۔ انہوں نے یہ کتاب اس زمانے میں لکھی جب ترقی پسند تحریک فتح و یلغار کے دور سے گزر رہی تھی ہر نیا لکھنے والا ایجاب و قبول کی منزل سوچے سمجھے بغیر طے کرتا اور اس تحریک میں شامل ہو کر بقائے دوام تلاش کرنے لگتا ہے۔ عزیز احمد نے ترقی پسندی کے مفہوم کو مروجہ سیاسی معانی سے الگ کیا اور انصاف اور بے باکی سے اس کے منفرد زاویے اُبھار دیے۔ عزیز احمد ترقی پسند تحریک کے دورِ عروج میں منظر عام پر آئے۔ وہ ذہنی اور فکری طور پر ترقی پسند تھے۔ لیکن انہوں نے مارکسی نظریات کو محدود سیاسی معانی میں کبھی قبول نہیں کیا۔ ترقی پسند تحریک نے ایک عرصہ تک انہیں اپنا ہم سفر قرار دیا اور ان کے ایسے افسانوں کو جن میں '' آزادہ فکری'' کا ایک مخصوص رجحان موجود تھا' ترقی پسند ادب کی نمائندہ تحریروں میں شمار کیا گیا۔ عزیز احمد کا پہلا اہم افسانہ ''پگڈنڈی'' ترقی پسند ادب کے ترجمان ''سویرا'' میں شائع ہوا تو اس کا استقبال ترقی پسندوں نے کھلے بازوؤں سے کیا کہ اس سے جنس کا جسمانی پہلو زندگی کی ضرورت بن کر سامنے آتا تھا اور یہ افسانہ اخلاقی قدروں اور جذباتی رابطوں کو شکستگی سے ہم کنار کر دیتا تھا۔ چنانچہ ترقی پسند ادبا نے عزیز احمد کو چونک کر دیکھا اور اس شخص کو جو کبھی حیدر آباد کی شہزادی درِ شہوار کا سیکریٹری رہ چکا تھا اور عثمانیہ یونیورسٹی میں ایک اعلیٰ تدریسی عہدے پر فائز تھا بغیر کسی تامل کے اپنی صفوں میں شامل کر لیا۔ عزیز احمد کی کتاب ''ترقی پسند ادب'' دیکھیں تو صاف نظر آتا ہے کہ یہ الحاق یک طرفہ تھا اور عزیز احمد کی ذہنی وابستگی اس میں شامل نہیں تھی۔ چنانچہ عزیز احمد نے خود کو انقلابی تحریک کے ساتھ وابستہ کرنا ضروری نہ سمجھا۔

سکہ بند ترقی پسندوں کی راہیں نہ صرف عزیز احمد سے الگ تھیں بلکہ ادبی مسلک کے لحاظ سے بھی ان میں خاصا فرق موجود تھا اور یہ فرق واضح طور پر اس وقت سامنے آیا جب عزیز احمد نے ترقی پسند تحریک پر نظریاتی بحث کا آغاز کیا اور ''ترقی پسند ادب'' جو اس تحریک کے نظریے اور ادب پر مدلل تنقید کا درجہ رکھتی ہے شائع

کردی۔ عزیز احمد کا خیال تھا کہ ترقی پسندی دو عناصر پر مبنی ہے۔ اولاً حقیقت نگاری اور ثانیاً انقلابی تحریک۔ حقیقت نگاری کے بارے میں ان کا نظریہ یہ تھا کہ یہ کسی ایک زمانے کی چیز نہیں بلکہ ہر زمانے میں کسی نہ کسی رنگ میں موجود رہی ہے اور زمانہ حسب ضرورت اس میں ترمیم و تنسیخ کرتا رہتا ہے۔ انقلاب کے بارے میں ان کا خیال تھا کہ جب زندگی زنگ آلود ہو جاتی ہے تو انقلاب اس کا آب و رنگ نیا پیدا کرتا ہے اس زاویے سے انہوں نے غالب، مومن، میر، سرسید، حالی اور اقبال کو ترقی پسند قرار دیا اور عصمت چغتائی، حسن عسکری، سردار جعفری اور کرشن چندر کے فنی عیوب کو عریاں کر دیا۔ چنانچہ جب ترقی پسند ادبا نے تنقید کے محاذ پر فتح یاب ہونے اور ترقی پسند ادبا کی تخلیقات کے پھول نچھاور کرنے شروع کیے تو عزیز احمد کی کتاب بھی ان کی جراحت کی زد میں آ گئی۔ عزیز احمد کا موقف تھا کہ حقیقت نگاری کسی ایک زمانے کی چیز نہیں بلکہ ہر زمانے میں موجود ہوتی ہے اور انقلاب رنگ آلودہ حقیقت میں اساسی تبدیلی پیدا کرتا ہے۔ ترقی پسندی کے اس فکری پس منظر میں عزیز احمد نے سماجی ضرورتوں کی نئی توضیح کی۔ جنسی حقیقت نگاری کا غیر مریضانہ رویہ واضح کیا۔ میر، مومن، غالب اور اقبال کی شاعری سے ترقی پسند عناصر کا سراغ لگایا اور عصمت چغتائی، اور محمد حسن عسکری کے افسانوں سے ان عیوب کی نشان دہی کی جن سے اخلاقی قدروں کی شکستگی کا اندیشہ تھا۔ عزیز احمد کے خالات کا یہ نوالا ایسا تھا کہ ترقی پسندی کا تعارف ایک مخصوص نقطہ نظر سے کرانے کے لیے کتاب لکھی تو اس میں عزیز احمد کے نظریات پر خاصہ شدید ردعمل موجود تھا اور اس کے بعد عزیز احمد کی جدیدیت کو ترقی پسند حلقوں سے کبھی داد نہ مل سکی۔ اہم بات یہ ہے کہ اس ردعمل پر عزیز احمد نے کسی تیز ابی رویے کا اظہار نہیں کیا۔ بلکہ انہوں نے حقیقت نگاری کے بارے میں اپنا نقطہ نظر تخلیقات کے ذریعہ پیش کرنا شروع کر دیا۔

''ترقی پسند ادب'' میں اقبال ایک ایسے شاعر کے رُوپ میں اُبھرا ہے جو انقلاب کا محرک اور انقلابی ادب کی انتہا ہے۔ چنانچہ ان کا یہ نظریہ مبنی بر حقیقت ہے کہ اقبال کے تخلیقی کارنامے ترقی پسند ادب کی تخلیق کے سب سے بڑے محرک بنے۔ اقبال کے بارے میں عزیز احمد کا یہ مثبت رویہ ان کے فکر کا ایک مخصوص زاویہ ہے۔ ''اقبال، نئی تشکیل'' میں انہوں نے اقبال پر بڑی ذمہ داری سے قلم اٹھایا اور تجزیہ و تحلیل سے فکر اقبال کے نادر گوشوں کو اُبھارا۔ اقبال عزیز احمد کی محبت کا ایک زاویہ تھا۔ انہوں نے اقبال کو عقلی زاویے سے پرکھنے کی کوشش کی اور اقبال: نئی تشکیل لکھ کر یہ ثابت کیا کہ اقبال کا جزدان میں لپیٹنے کی بجائے اس کی فکر و فن کو نئی تشکیل دینا ضروری ہے۔ عزیز احمد کو اس بات کا احساس تو ہے کہ پاکستان کا تصور زیادہ تر اقبال کے ذہن کا ہی نتیجہ ہے اور انہوں نے جمہوری و اشتراکی تصور وطنیت کے بجائے ایک نئی طرح کی قومیت کا

تصور پیش کیا۔ لیکن وہ اقبال سے مرعوب ہر گز نہیں ہوتے بلکہ انہیں ایسا شاعر قرار دیتے ہیں جس کی نئی تعبیر اور نئی تشکیل ضروری ہے۔ عزیز کی یہ خوبی انہیں اقبالیات کے بہت سے ماہرین پر فوقیت دیتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اقبال پر ان کی کتاب کو اب تک اہمیت حاصل ہے اور شاید یہ مقام افتخار انہیں ہمیشہ حاصل رہے گا کہ انہوں نے اقبال کو متوازن اور معتدل زوایے سے پرکھا اور ان کے انفرادی زاویے غیر جانب دارسے دریافت کیے۔

اقبال پر عزیز احمد کے بکھرے ہوئے مضامین کو پیچھے دنوں طاہر تونسوی نے مرتب کیا اور ایک کتاب ''اقبال اور پاکستانی ادب'' شائع کی۔ لیکن صورت یہ ہے کہ اس کتاب کے حوالے سے طاہر تونسوی کا ذکر پہلے آتا ہے اور عزیز احمد کا بعد میں۔ گویا عزیز احمد کی زندگی میں ہی یار لوگوں نے ان کے ادبیا ثاثے پر قبضہ جمانے کی مہم شروع کردی تھی اور وہ اس پر دم بخود رہے۔

تنقید، ناول اور افسانے کے علاوہ عزیز احمد کی ادبی شخصیت ایک مترجم کے طور پر بھی بے حد مستحکم ہے۔ شعریات پر ارسطو کی بوطیقا ادب کی کتابوں میں شمار ہوتی ہے اور یہ اتنی ثقیل ہے کہ اس کا ترجمہ رواں دواں اُردو میں کرنا اور ارسطو کے اساسی نظریات نئے لبادے میں یوں پیش کرنا کہ اجنبی معلوم نہ ہوں بے حد مشکل کام تھا۔ لیکن اس مشکل کو عزیز احمد نے آسان کر دیا۔ ارسطو کی شعریات کو انہوں نے ''بوطیقا'' کے نام سے اردو میں ڈھلا اور یوں اُردو کی نظری تنقید کا ایک دروازہ یونان کی طرف کھول دیا۔ نتیجہ یہ ہے کہ اب ت اس سے بہتر ترجمہ اردو ادب میں پیش نہیں کیا جاسکا اور عزیز احمد کی اس عطا سے انکار ممکن نہیں کہ انہوں نے دانش یونان کو اردو میں منتقل کیا اور اہل ادب کو ارسطو سے بلا واسطہ متعارف کرا کے ان کے ذہنی افق کو بلند کرنے کی سعی کی۔ عزیز احمد کا ایک اور ترجمہ (ہیرالڈلیم) کا تاریخی ناول ''چنگیز خاں'' ہے۔ اس ترجمہ میں انہوں نے (ہیرالڈلیم) کے تخلیقی ذہن کو گرفت میں لے لیا ہے اور اپنی روانی، شگفتگی اور رعنائی سے اسے ایک تخلیقی فن پارے کا درجہ دیا ہے۔ انہوں نے ابسن پر ایک جامع محاکمہ بھی لکھا اور اس کے ڈرامے ''دی ماسٹر بلڈر'' کا ترجمہ بھی کیا۔

زندگی کے آخری دور میں عزیز احمد نے اپنی تمام تر توجہ ثقافت اسلامیہ کی طرف مبذول کر لی تھی۔ چنانچہ ٹورنٹو یونیورسٹی کینیڈا میں معارف اسلامیہ کے شعبے سے وابستہ ہوئے تو انہوں نے برصغیر میں مسلمانوں کی تہذیبی زندگی پر قابل قدر کام کیا۔ انہوں نے جو تصنیفات پیش کیں ان میں سے ''اسلامی کلچر ہندوستانی ماحول میں''، ''ہندوستان میں اسلام کی علمی تاریخ''، ''پاک و ہند میں جدید اسلامی فکر'' کو بڑی

اہمیت حاصل ہے اوران کے حوالے مغربی مصنفین نے بالعموم اور ہندوستانی اور پاکستانی مورخین نے بالخصوص اپنی کتابوں میں دیے ہیں۔ آخری دور کی ان تالیفات میں انہوں نے اسلام کی فکری جڑوں کی تلاش پر زیادہ توجہ اور وقت صرف کیا۔ ان کی یہ کتابیں جولندن سے شائع ہوئیں۔ اب حوالے کی کتب میں شمار ہوتی ہیں۔ برصغیر کے مسلم کلچر پر عزیز احمد کی خیال انگیز کتاب پر ڈاکٹر تارا چند جیسے محقق بھی بھنا اٹھے تھے اور نرا و چودھری جیسے غیر جانب دار صحافی نے اس کتاب کے مندرجات سے استفادہ کیا تھا۔ پاکستانی قوم جب اپنے ادب کی تاریخ غیر جانب داری سے لکھے گی تو وہ عزیز احمد کی اس کتاب کو بھی رہنما بنائے گی کہ اس سے غیر جانب داری کا ایک نیا زاویہ اُبھرتا ہے اور حقائق کا سامنا کرنے کی سکت پیدا ہوجاتی ہے۔

عزیز احمد نے ''سسلی میں فروغ اسلام'' پر بھی ایک کتاب لکھی تھی اور ایک مجموعہ ہندوستان کی سیاسی اور مذہبی تاریخ پر بھی مرتب کیا تھا۔ انہوں نے روایتی پی ایچ ڈی بننے کے بجائے اپنی تصنیفات کی اساس پر ڈی لٹ اور ایف آر سی ایس کی ڈگریاں حاصل کیں اور فیلو آف دی رائل سوسائٹی آف کینڈا منتخب ہوئے۔

عزیز احمد کا شمار ان ادیبوں میں کیا جاتا ہے جو کسی ایک منزل پر نہیں رکتے۔ ان کا فکر مسلسل مائل بہ ارتقا رہا۔ ان کی ترقی کا گراف ایک پڑاؤ سے دوسرے پڑاؤ کی طرف تیزی سے لپکتا ہے اور ہمیشہ مائل بہ فراز ہی نظر آتا ہے۔ عزیز احمد تعلقات عامہ کے بل بوتے پر ''من تراحاجی بگویم تو مرا ملا بگو'' کی تنقید پر جسے ترقی پسند تحریک نے ابتداء میں پروان چڑھانا شروع کردیا تھا یقین نہیں رکھتے تھے۔ چنانچہ ایک طویل عرصے تک عزیز احمد ادب کی وادی میں یوں محوِ خرام رہے جیسے اپنے گھر میں ہی اجنبی ہوں۔ تاہم وہ اس سے دل برداشتہ ہرگز نہیں ہوئے اور راتوں رات شہرت سمیٹنے کے لیے انہوں نے کسی منفی حربے کو آزمانے کی سعی نہیں کی۔ وہ خالص ادیب تھے۔ پڑھتے تھے' سوچتے تھے' فکر کرتے تھے اور جب ذہن کے آوے میں ردِ عمل کا لاوا سلگنے لگتا تو قلم تھامے لیتے تھے۔ پھر کبھی افسانہ کبھی ناول' کبھی تنقید اور کبھی ''مہمان عزیز'' جیسی معرکہ آرا نظم تخلیق ہوجاتی تھی۔ بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ عزیز احمد شاعر بھی تھے انہوں نے اپنی تخلیقی روش سے ہٹ کر ''نیا دور'' میں ''مہمان عزیز'' لکھی تھی۔ وہ ابتداء ایک آزاد ادیب کے طور پر نمایاں ہوئے تھے۔ انہوں نے ترقی پسند تحریک کے عروج کے دور میں ترقی پسند ادب پر معرکے کی تنقید لکھی۔ عزیز احمد کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ انہوں نے تبصرہ نگاری میں ایک خصوصی زاویہ پیدا کیا اور اسے تحسین وستائش کی زد سے نکال کر تنقید کی اقلیم میں داخل کردیا۔ علی سردار جعفری کی ''نئی دنیا کو سلام'' کرشن چندر کی کتاب ''ہم وحشی ہیں'' اور آل احمد سرور کی کتاب ''نئے پرانے چراغ'' پر عزیز احمد کے جامع اور مدلل تبصرے پورے

مقالات کا درجہ رکھتے ہیں۔ انہوں نے اقبال کی نئی تشکیل پر اس وقت زور دیا جب اقبال کو پاکستانی قوم نے حکیم الامت کے مرتبہ پر فائز نہیں کیا تھا۔

زندگی کے مختلف ادوار میں اگرچہ عزیز احمد کے اظہار کی اصناف میں تبدیلی آتی رہی لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ انہوں نے حال کے بجائے ماضی کو زیادہ اہمیت دی، جدیدیت کی طرف قدم بڑھایا لیکن نقوش پارینہ سے روگردانی اختیار نہیں کی۔ انہوں نے اپنی تہذیبی قدروں کو ہمیشہ اپنے سینے سے لگائے رکھا اور تکمیل حیات کیلئے زمان و مکان کی کروٹوں کو تخلیق، تنقید اور تحقیق میں اُجاگر کرتے رہے۔ میں ذاتی طور پر عزیز احمد کا ممنون احسان ہوں کہ مجھے ان کے مطالعے سے ہمیشہ تازگی کا احساس ہوا اور زندگی اور قدروں پر اعتماد بحال ہوگیا۔ عزیز احمد نے اردو ادب پر اپنے ان مٹ نقوش ثبت کیے ہیں۔ بلاشبہ عزیز احمد ایک فاضل پاکستانی ادیب تھے کیا زمانہ ایسے ادیب سے صرف نظر کرسکتا ہے؟ یہ سوال میں آپ سے دریافت کرتا ہوں۔

بعض ادبی حلقوں سے یہ آواز مسلسل اُبھر رہی ہے کہ ''وہ بنیادی طور پر ترقی پسند نقاد تھے اور وہ باقاعدہ طور پر ترقی پسند تحریک کے مسافر رہے ہیں''۔ اس میں شک نہیں کہ عزیز احمد نے اپنی تخلیقی اور تنقیدی تحریروں میں کسی جامد پابندی کو قبول نہیں کیا اور ادب میں کشادہ روی، وسعت نظری اور آزادی اظہار کو فروغ دینے کی کوشش کی۔ تاہم یہ کہنا درست نہیں کہ انہوں نے اپنی تحریروں میں ترقی پسند تحریک کے مقاصد کو پیش نظر رکھا''۔ عزیز احمد کھلے ذہن کے نقاد اور ادیب تھے۔ چنانچہ انہوں نے ترقی پسندی کی کسی خاص سیاسی مسلک کے ساتھ وابستہ کرنا قبول نہیں کیا۔ ترقی پسند تحریک ہندوستان میں آندھی کی طرح آئی تھی اور بگولے یک طرح پھیلنی شروع ہوگئی تھی۔ اس نے اپنی لپیٹ میں ہر اس ادیب کو لینے کی کوشش کی جس نے ۱۹۳۶ء کے لگ بھگ قلم تھاما تھا۔ اس تحریک کے رہنماؤں میں سرکردہ حیثیت سجاد ظہیر کو حاصل تھی اور انہوں نے اسے ان سیاسی خطوط پر چلانے کی بھی تبلیغ کی، جن کی تربیت وہ قیام لندن کے دوران کمیونسٹ اداروں میں باقاعدہ شمولیت سے حاصل کر چکے تھے، چنانچہ ترقی پسند تحریک کا سیاسی زاویہ کبھی نظر سے اوجھل نہیں رہا۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس تحریک نے ادب کو ہمیشہ وسیلے کے طور پر استعمال کیا اور اسے سیاسی مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنایا۔ عزیز احمد ادب کو نظریاتی کے فروغ کا وسیلہ تو شمار کرتے تھے لیکن وہ اسے سیاسی مقاصد کے لیے استعمال ہرگز نہیں کرتے تھے۔

مارکسی نقادوں نے ترقی پسندی کے جو محدود معانی متعین کیے تھے۔ عزیز احمد کو اس سے بھی اختلاف تھا۔ بلاشبہ وہ ترقی پسند تحریک کو ایک جدید تحریک شمار کرتے تھے۔ تاہم انہوں نے اس کے سیاسی مسلک کو

اہمیت دینے کے بجائے اس تحریک کے دو عناصر یعنی حقیقت نگاری اور انقلاب کو زیادہ درخور اعتنا سمجھا۔ ان کا موقف یہ تھا کہ حقیقت نگاری بنیادی قدروں کے صادق اظہار کا نام ہے اور یہ کسی نہ کسی انداز میں ہر زمانے موجود رہتی ہے۔ زمانہ اپنی ضرورتوں کے مطابق اور حالات کے تقاضے کی روشنی میں ان میں مناسب تبدیلی کرتا رہتا ہے۔ ایک زمانے کی حقیقت دوسرے زمانے کی حقیقت کا لازمی طور پر چربہ نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف یورپی ممالک میں حقیقت نگاری نے مختلف روپ بدلے اور ان کے پرتو ان ممالک کے ادب میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ اس سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ عزیز احمد نے فرانس، اٹلی اور انگلستان کی حقیقت نگاری کو بھی اہمیت دی ہے ان کے ناولوں' افسانوں میں جس حقیقت کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی' اس پر یورپی ادب کے اثرات نسبتاً زیادہ ہیں۔ دوسری طرف ترقی پسند تحریک نے صرف سوشلسٹ حقیقت نگاری کے فروغ کی سعی کی اور وہ تمام ادب جو اس زاویے کو پیش نہیں کرتا تھا اسے اب ماننے سے انکار کر دیا اور اس میں عزیز احمد کا ادب بھی شامل ہے۔

جہاں تک انقلابی تحریک کا تعلق ہے۔ عزیز احمد نے اسے بھی محدود معانی کے ساتھ قبول کرنا پسند نہیں کیا۔ ان کا زاویہ نظر یہ تھا کہ جب زندگی پیش پا افتادہ اور روایتی روش پر چلنے لگتی ہے اور اس کی تخلیقی جہت مفقود ہو جاتی ہے تو انقلاب ایک سماجی حقیقت بن کر سامنے آجاتا ہے۔ انقلابی فکر کا ایک نیا راستہ دکھاتا ہے اور انقلاب صالحہ سے عامۃ الناس کی اکثریت کو فائدہ پہنچتا ہے۔ چنانچہ یہاں بھی عزیز احمد نے انقلاب کے اس تصور کو صرف سوشلسٹ انقلاب کے ساتھ متعلق نہیں کیا بلکہ انہوں نے نشانہ تنقید کہنہ اور فرسودہ روش کو بنایا جس کے خلاف انقلابی ردعمل کا پیدا ہونا ضروری ہے۔

اہم بات یہ ہے کہ عزیز احمد انقلاب کو ترقی کا معاون شمار کرتے تھے لیکن انہوں نے اس سے انہدام ماضی کی سعی نہیں کی۔ عزیز احمد کو برصغیر کی ترقی پسند تحریک پر سب سے بڑا اعتراض یہی تھا کہ اس نے مجنونانہ انہدام ماضی کی طرح ڈالی۔ وہ لکھتے ہیں:

''ماضی کو منہدم کرنے میں تقسیم سے قبل کے برصغیر کی ترقی پسند تحریک کا بڑا حصہ تھا۔ یہ انہدام روایت شکنی کے جوش میں مجنونانہ سرگرمی کی حد تک بڑھ گیا۔ اس نے اچھے اور بُرے خزف و گوہر، رطب و یابس میں کوئی امتیاز نہیں کیا۔ ہندوستانی ادیب تو پھر ایک ذرا سا چکر کاٹ کر دیو مالا بھگتی تحریک اور اہنسا کی طرف واپس لوٹ گئے، لیکن ہندوستان کے مسلمان ادیب اور پاکستان کے ادیب اب تک تذبذب کے عالم میں ہیں کہ کس بنیاد پر اپنی تعمیر کریں بہت سے جنتا کا نام جپنے لگے اور روس کے جدید ادب کی پیروی کرنے

لگے جس کا معیار ہر سال گرتا ہی جا رہا ہے''۔

مندرجہ بالا اقتباس ان لوگوں کی آنکھوں کھولنے کے لئے کافی ہے جو انہیں پڑھنے کی کوشش نہیں کرتے' ان کے مضامین پر تصرف بیجا کرنے کے لئے قینچی مارتے اور پھر انہیں ترقی پسندوں کے خانے میں دھکیل دیتے ہیں۔ عزیز احمد کے ادبی ورثے کے ان ناطاہر اور ناجائز وارثوں کو توجہ اس حقیقت پر دینی چاہیے کہ عزیز احمد پاکستان کے رہنے والوں کو ایک ملت اور ایک ثقافت کے محافظ شمار کرتے تھے اور وہ ایک ایسے ادب کے فروغ کے خواہاں تھے جس میں ماضی کی روایات جذب ہوں اور جو ایک مستقبل کی طرف قدم اٹھائے''۔ چنانچہ عزیز احمد نے پاکستان ادب کی تحریک کو اقبال سے وابستہ کیا اور سب سے پہلے اقبال کی نئی تشکیل پر زور دیا۔ عزیز احمد نے برصغیر کی مسلمان قوم کے بارے میں جن تاثرات کا اظہار کیا ہے ان کا حوالہ یہاں بے محل نہیں ہوگا۔ عزیز احمد لکھتے ہیں کہ ''اس قوم کا ایک خاص دستورِ اخلاق ہے ایک خاص زاویہ نظر ہے جس سے وہ دنیا اور طبیعات اور زندگی کو دیکھتی ہے۔ اس میں ایک خاص طرح کی انسانیت ہے۔ ایک خاص طرح کی عالی ظرفی ہے جس سے وہ رنج و انبساط دونوں کو اسیر کرسکتی ہے۔ زندگی کی دوڑ میں اس قوم اور اس تمدن نے بھی بڑی قربانیاں دی ہیں اور سب سے بڑی قربانیاں تو اقبال کی وفات کے نو سال بعد تقسیم کے قتل عام میں دی ہیں۔ اس قوم میں اس تمدن اور ثقافت نے جو کچھ تخلیق کیا وہ اتفاقی یا اضطراری عمل نہیں تھا۔ یہ ایک باشعور مسلسل اور باسلیقہ حرکت تھی۔ جو اپنی تخلیق کے محرکات اور اس کے نتائج میں دوسری قوموں اور دوسرے محرکات سے ممتاز ہے۔

اس نظریے کے فروغ کے لیے ہی عزیز احمد نے اپنا راہوار فکر اسلامی ثقافت، تہذیب افکار اور تمدن کی تخلیق کی طرف موڑ دیا۔ اور'' ہندوستانی ماحول میں اسلامی کلچر'' ہندوستان میں اسلام کی علمی تاریخ'' اور'' پاک و ہند میں جدید اسلامی فکر'' جیسی معرکہ الآرا کتابیں انگریزی میں لکھیں۔ انہیں لندن سے شائع کیا اور فکر و ثقافتِ اسلامیہ کے نقوش کو عالمی سطح پر ابھارنے کی سعی کی۔ ایک ایسے مصنف اور ادیب کو جس نے برصغیر میں جدید اسلامی فکر کا سراغ لگانے کی جرأت کی تھی۔ اور اس پر عالمانہ تجزیہ و تبصرہ لکھا تھا محض شوق مضمون نگاری میں ترقی پسند ادیبوں کی صف میں کھڑا کر دینا ان کے ساتھ انصاف نہیں۔ خصوصاً اس صورت میں جب کہ خود ترقی پسند حلقے ان کے آزاد تصورات سے خوش نہیں تھے اور ان کے نظریات کو باطل ثابت کرنے کے لئے علی سردار جعفری جیسے سکہ بند ترقی پسند کو کتاب کی ضرورت بھی لاحق ہوگئی تھی۔

بیانیہ میں راوی کی مداخلت

(عزیز احمد کی ناولوں کے حوالے سے)

خالد سعید

عزیز احمد نے کُل چھے ناولیں لکھیں، جن میں دو آزادی کے بعد شائع ہوئیں۔ ایک ''ایسی بلندی ایسی پستی'' (۱۹۴۸ء) اور دوسری ''شبنم'' (۱۹۵۲ء)۔ اول الذکر ناول نے ان کی ناول نگاری کو اعتبار و وقار بخشا تو ثانی الذکر کے سبب سے وہ ادبی حلقوں میں معتوب ہوئے۔

اردو ناول نگاری میں ''ایسی بلندی ایسی پستی'' من جملہ دیگر خوبیں کے اس لیے بھی اہم قرار دی جاتی ہے کہ اس ناول نے نہ صرف ہمارے بیانہ پر بلکہ دیگر بیانیہ اصناف کے تخلیقی عمل پر کچھ ایسے سوالات اُٹھائیمیں کہ جن کے جوابات ناممکن اگر نہیں تو آسان بھی ہر گز نہیں ہیں۔ مثلاً اس ناول کو پڑھتے ہوئے اول تو یہ طے کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ صیغہ غائب میں بیان کی جارہی ہے یا صیغہ واحد متکلم میں، کیوں کہ دونوں طرز ہائے بیان اس ناول میں پائے جاتے ہیں۔ اس ناول کا ایک قدرے طویل اقتباس پیش ہے:

''مجھے معلوم ہے اطہر۔ پورا اطہر، تم کہکشاں آنٹی سے فلرٹ اس لیے کر رہے تھے کہ نور جہاں کو جلن ہو۔ اللہ، کیا اُجاڑ کولڈ بلڈڈ لڑکی ہے......لڑکی کیا ہے پتھر ہے۔......
ذرا حیدر تم کسی سے تو فلرٹ کرو......پھر دیکھو کیسا مزہ چکھاتی ہوں''۔

''چلو حیدر بھائی، دیکھو سر تاج کا چیلنج ہے۔ اسے منظور کرتے ہو یا نہیں''۔

اطہر نے کہا۔ مہتاب جنگ مسکرائے۔ چھری کے ساتھ کانٹا ایک متوازی لکیر بنا کر ٹھہر ا رہا۔ اطہر نے

اپنی پلیٹ کی طرف دیکھا جس پر انڈے کی زردی کے ناگوار اثرات باقی تھے۔

''مجھے یہ نیم برشت انڈے بالکل پسند نہیں''۔

''تم نے کہا کیوں نہیں، ڈبل فرائڈ پسند ہے؟ نرسیا کل سے اطہر بابا ڈبل فرائڈ انڈا کھانا مانگتا''۔

اطہر کی ایک بزرگ خاتون نے انڈے کے معاملوں کا تصفیہ کیا۔

سرتاج نے نورہاں کو بشارت دی۔ ''مہتاب انکل نے اطہر کو کمٹ منٹ دیا ہے۔ اللہ کیا ڈگنی فائیڈ کلچر ہے مہتاب انکل کا!...... میں سمجھتی ہوں آج کل میں اطہر پروپوز کرے گا''۔

نور جہاں کی آنکھوں کی پتلیاں چمک اٹھیں۔ اس نے اپنی رگ رگ میں ایک سرور دلانے والا نشہ محسوس کیا۔

''یہاں مجھے ایک واقعہ یاد آ گیا۔ ''آگ ریز'' کو پڑھ کر کشن چندر نے مجھ سے کہا تھا مجھے ڈر تھا کہیں تم آخر میں نعیم الحسن اور بلقیس کی شادی نہ کرادو۔ میں نے جواب دیا تھا کہ نعیم اور بلقس کی شادی ناول میں اس لیے نہیں ہو سکی کہ زندگی میں نہیں ہوئی تھی۔ یہ تو مصنف کے اختیار کی بات نہیں۔ ماحول اور ہیرو ہیروئن کے اختیار کی بات ہے۔ اپنی حد تک مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ میں نے حقیقت نگاری کو ہمیشہ فوٹو گرافی سمجھا ہے۔ ممکن ہے کبھی کبھی شیشہ دھندلا ہو۔ یا فلم خراب ہو یا فلم لیتے وقت روشنی ٹھیک نہ ہو یا میری بصیرت میں فرق ہو۔ لیکن میں نے زندگی کی تنقید ہمیشہ زندگی کی عکاسی کے اندر سے کی ہے اور اصل اور حقیقی کے فرق کا قائل نہیں۔''

پروپوزل سے پہلے نور جہاں ریہرسل کر رہی تھی۔ کبھی جفا کا ناز وادا کا...... [1]

ذرا دیکھئے ناول کے کردار ڈائننگ ٹیبل پر بیٹھے کھانا کھا رہے تھے، ہنسی مذاق بھی چل رہا تھا، یعنی ناول کا ماجرا صیغہ غائب میں جاری تھا...... کہ مصنف نے مداخلت کی (مراد قوسین میں درج مقتبس عبارت سے ہے) اور اپنی پچھلی ناول سے متعلق ایک واقعہ کا ذکر کرنے لگا۔ اس واقعہ کے ذکر کا محل کیا ہے؟ مصنف کو یہ کیا سوجھی کہ صیغہ غائب میں ناول کا ماجرا بیان کرتے کرتے بیچ میں بول پڑا، سو اس مداخلت کا جواز کیا

ہے؟

زیادہ سے زیادہ یہ توجیہہ کی جاسکتی ہے کہ چوں کہ ناول کی ہیروئن کی شادی کی بات یاد آئی' سو اس کا قصہ لے بیٹھا...... بات صرف اتنی ہی ہوتی' تو خیر نظر انداز بھی کی جاسکتی' لیکن مصنف تو اپنے تخلیقی رویے کی توضیح کرنے لگا' حالانکہ صیغہ غائب میں قصہ بیان کرتے ہوئے اصولاً تو اسے پوشیدہ رہنا چاہیے تھا۔

سچ تو یہ ہے کہ مصنف کی مداخلت کا عمل ناول کے آغاز ہی سے جاری ہے۔ یعنی قصہ کا بیان بھی جاری ہے اور مصنف کی مداخلت بھی۔ کبھی ناول کے افراد کو پیش کرتے ہوئے تو کبھی واقعات کو بیان کرتے ہوئے۔

''نور جہاں کی رنگت عاج جیسی تھی نہ چہرہ عاج جیسا تھا۔ اس کو نازک اندام کہنا چاہتے ہیں تو کہہ لیجئے' مگر اصلیت محض اتنی ہے' ہر چھ مہینے ڈاکٹر اسے دیکھ کر سیکنڈری اینیمیا تجویز کرتا تھا۔ لیکن ایکسرے لیا گیا تو پھیپھڑے صاف تھے۔ ساری عمر وہ حیاتین ب کا استعمال کرتی رہی۔ پری رو تو میں نہیں کہہ سکتا۔ میں نے اگر کبھی پریاں دیکھیں ہوتو عرض کروں کہ وہ پریوں جیسی تھی یا نہیں۔ یوں اچھی خاصی صورت تھی اس کی''۔ [۲]

گویا مصنف نے دونوں طرز ہائے بیان کی حدود اور ان کے تقاضوں سے اپنی لاعلمی یا انحراف کا ثبوت دیا ہے۔ یعنی وہ صیغہ غائب میں ماجرا بیان کرتے کرتے صیغہ واحد متکلم میں چل پڑتا ہے۔ اور کبھی صیغہ واحد متکلم میں ماجرا بیان کرتے ہوئے ان واقعات کا ذکر کرنے لگتا ہے۔ جو صیغہ غائب کے راوی کے لیے روا سمجھے جاتے ہیں۔

سوال یہی تو ہے کہ کیا اسے مصنف کے فنی نقص پر محمول کریں کہ وہ بحر رجز کو چھوڑ کر بحر رمل پر اُتر آتا ہے یا پھر اس کی سستی شہرت پسندی سے تعبیر کریں یا لاعلمی سے؟ یا پھر اُس کی تجربہ پسندی سے؟ عزیز احمد پر یہ الزامات اسی وقت عائد کیے جاسکتے ہیں جب کہ الزام عائد کرنیوالے نے عزیز احمد کی ساری تخلیقات نہ پڑھی ہوں یا کم از کم سنجیدگی سے نہ پڑھی ہوں۔ واقعہ یہ ہے کہ عزیز احمد زیرک مصنف کے بارے میں یہ گمان بھی نہیں کیا جاسکتا کہ وہ صیغہ غائب اور صیغہ واحد متکلم کے بیانیہ کے حدود اور تقاضوں سے واقف نہ رہے ہوں گے۔ اور نہ اسے اُن کی سستی شہرت پسندی قرار دے سکتے ہیں اور نہ محض اتفاق۔ انہوں نے اس سے قبل اپنی ایک ناول ''آگ'' میں بھی یہی گڈمڈ انداز اختیار کیا تھا۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اس کا پہلا

حصہ بعنوان ''شنیدہ'' صیغہ غائب میں لکھا گیا ہے تو دوسرا حصہ بعنوان ''دیدہ'' صیغہ واحد متکلم میں...... بلکہ دونوں طرز بیان میں۔ یہ دوسرے حصے کے چند اقتباسات ملاحظہ فرمائیے۔

۱۔ ''میں واحد متکلم بڑے شش و پنج میں ہوں' کسی ایسی قوم کے افسانے لکھنا' جس سے لکھنے والا محض' خارجی' ظاہری طور پر واقف ہو' بہت مشکل ہے۔ اور شنیدہ سے دیدہ کی طرف آئے ہوئے بھی' میں واحد متکلم محض ناظر رہ جاتا ہوں۔ اور بقول انور جو فرزند سکندر جو'' جناب آپ نے میرا اُجلا کوٹ دیکھا ہے' مگر آپ نے میری بنیان تو نہیں دیکھی کہ وہ کس قدر گندی ہے'' ظاہر کے اندر کی زندگی مجھ واحد متکلم نے کم دیکھی ہے' اس لیے میں واحد متکلم ناظر ہوں' تماشائی ہوں...... اور ۲۴ ۱۹ء اپریل کے پہلے ہفتے میں' میں ناظر' میں تماشائی کشمیر آتا ہوں۔...... ۳

۲۔ ''واحد متکلم کو اس قصے میں بظاہر اپنی ضرورت معلوم نہیں ہوتی ۔ وہ ناظرین کے لیے بار خاطر بننا نہیں چاہتا۔ وہ رخصت ہوتا ہے۔ فرض کر لیجئے وہ پہلگام یا گلمرگ چلا گیا۔ حالاں کہ ابھی اپریل کی ابتداء ہے اور پہلگام یا گلمرگ جانے کا زمانہ ابھی نہیں آیا۔ جب موقع ہوگا واحد متکلم پھر حاضر ہو جائے گا''۔ ۴

۳۔ ''اور میں واحد متکلم پھر سوچ میں ہوں' اس ناول میں ہیروئن کا ملنا تو مشکل ہی تھا' کیوں کہ شریف گھر کی کشمیرن کو کون دیکھ سکتا ہے۔ خصوصیت سے اجنبی سیاح اسے کیا جانے۔ اس کا جسم' اس کا چہرہ' اس کا حسن اس کی آواز سب پردہ کرتی ہے...... میں واحد متکلم' اجنبی ملک کا رہنے والا اس سرزمین پر ہیروئن کہاں سے ڈھونڈوں' جہاں سوائے مزدور عورتوں کے' دوسرے طبقے کی عورتیں سڑکوں پر چلتی پھرتی دکھائی نہیں دیتیں۔ دکانوں میں سودا نہیں خریدتیں۔ ڈونگوں میں بیٹھ کے باغوں کو ضرور جاتی ہیں' مگر ان کے ساتھ ان کے مرد ہوتے ہیں' جو اُن کی ہر اُٹھتی ہوئی نگاہ' ان کی گردن کی ہر جنبش اُن کے برقعے کی ہر شکن پر احتساب کرتے ہیں۔ میں واحد متکلم ان عورتوں' ان کے احساسات کی تفصیل' ان کی ذہنیت' ان کے طرز عشق کو کیا جانوں' کیا لکھوں...... لیکن مجھے سب سے زیادہ فکر اس بات کی ہے کہ ہیرو بھی میرے ہاتھ سے نکلا جا رہا ہے'' ۵

ان اقتباسات کی روشنی میں اتنی بات تو واضح ہے کہ انہوں نے یہ گڈمڈ اظہار جان بوجھ کر اختیار کیا ہے۔ ان اقتباسات کی روشنی میں، خصوصاً پہلی اور تیسری مقتبس عبارت کی روشنی میں غور کریں تو عزیز احمد کے عندیے کو آسانی سے سمجھ سکتے ہیں۔ ان عبارتوں سے دو باتیں واضح ہیں۔

پہلی تو یہ کہ اگر ہم کشمیر پر لکھی گئی عزیز احمد کی اور دیگر مصنفوں کی تحریروں کے تناظر میں دیکھیں تو انور جو کے کہے ہوئے جملے کا کنایاتی پہلو ہم پر روشن ہو جاتا ہے۔ دراصل انہوں نے انور جو کی زبانی راما نند ساگر جیسے مصنفوں کی مخصوص ذہنیت پر خوبصورت طنز کیا ہے، کہ ان حضرات نے کشمیریوں کے صرف اُجلے کوٹوں کو دیکھا ہے ان کے باطن کو نہیں۔ پھر بھی وہ حضرات کشمیر اور کشمیریوں پر لکھتے رہے ہیں۔ اور اس بہانے' بقول عزیز احمد' اپنی ایک مخصوص ذہنیت کو تسکین پہنچاتے رہے ہیں'۔ [6]

اگر طنز کرنا ہی ان عبارتوں کا مقصد ہے تو خود عزیز احمد بھی اپنے پاس Boomerang سے بچ نہیں سکتے۔ کیوں کہ خود انہوں نے ''اگرچہ ناول کے ''دیدہ'' والے حصے میں انور جو کی بنیان نہ سہی' اُجلا کوٹ تو دیکھا ہے۔ جب کہ ناول کے ''شنیدہ'' والے حصے میں جو ماجرا بیان کیا گیا ہے' اس کا ایک واقعہ بھی خود انہوں نے دیکھا ہوگا۔ صرف سنی سنائی باتوں پر یا ممکن ہے' تاریخی و تہذیبی ذرائع سے اکٹھا کیے ہوئے مواد کی اساس پر ماجرا بیان کیا ہے......تو پھر؟......

کیا ہم' ان کے محولہ بالا بیان کی روشنی میں' اس باب پر خطِ تنسیخ کھینچ دیں کہ یہ ان کا دیکھا ہوا نہیں ہے؟ اگر ایسا کرتے ہیں تو ہمیں اپنے ادب کے بیش تر حصے سے محروم ہونا پڑے گا۔ اور اتنی بات تو خود عزیز احمد بھی جانتے ہیں۔ لہٰذا ان کے ان اعترافیہ بیانوں کا مقصد نہ محض طنز ہے اور نہ ہی وہ تجربے کو مشاہدے پر فوقیت عطا کرنا چاہتے ہیں۔

اس حقیقت سے شاید ہی کوئی انکار کرے کہ دیدہ واقعات' شنیدہ واقعات سے بہتر طور پر بیان کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن عزیز احمد کے محولہ بالا اعترافیہ بیانوں نے' ہمیں ایک مختلف اور متضاد صورت حال سے دوچار کیا ہے۔ یعنی شنیدہ واقعات کو بیان کرتے ہوئے انہیں کوئی دقت نہیں پیش آئی جب کہ دیدہ واقعات کو بیان کرتے ہوئے وہ الجھن کا شکار ہیں کہ انور جو کی میلی بنیان' پردے میں چھپی ہوئی گھریلو خواتین کا حسن اور کشمیر کی مزدوروں کے احساسات و جذبات کا بیان کس طرح کیا جائے۔ دراصل یہی وہ قول محال ہے جو بیانہ کہ موجودہ روایات اور اس کی حد بندیوں پر اور بیانہ کے تخلیقی عمل پر سوالیہ نشانات لگاتا ہے۔ اور عزیز احمد کا عندیہ بھی شائد یہی ہے۔

عزیز احمد کی محولا بالا مقتبس تحریروں پر از سرنو غور کریں تو درج ذیل چند سوالات ہمارے ذہن میں در آتے ہیں۔

۱۔ صیغہ غائب اور صیغہ واحد متکلم کے راویوں کے درمیان کیا کوئی امتیازات پائے جاتے ہیں؟

۲۔ ان دونوں راویوں کے اختیارات اور حد بندیاں کیا ہیں؟ اور کیا یہ بجا ہیں؟

۳۔ صیغہ غائب میں ماجرا بیان کرتے ہوئے کیا راوی خود کو نمایاں کرنا چاہیے۔ یعنی بیانہ میں مداخلت کرنی چاہیے کہ نہیں؟ اور اس مداخلت کو عیب سمجھا جائے یا ہنر؟

۴۔ کیا ہماری قدیم بیانیہ اصناف کے بیانیہ میں راوی کی مداخلت کی روایت ملتی ہے یا یہ کوئی طرز جدید ہے؟

فکشن کی موجودہ روایات کے پس نظر میں ان سوالات کا جائزہ لیا جائے تو یقیناً سوال نمبر ا تا سوال نمبر ۳ کے جوابات کچھ یوں ہوں گے؟

صیغہ واحد متکلم اور صیغہ غائب کے راویوں میں یقیناً فرق پایا جاتا ہے، جن کے اپنے اختیارات اور حد بندیوں میں، جن کا لحاظ رکھا جانا ضروری ہے۔ اور صیغہ غائب بیانیہ کے دوران میں راوی کی مداخلت نہیں ہونی چاہیئے۔

ان جوابات کے تناظر میں دیکھا جائے تو عزیز احمد کی تحریریں یقیناً عیب دار ٹھہریں گی۔ لیکن جب ہم اپنی قدیم بیانہ اصناف کے پس منظر میں ان سوالوں کا جائزہ لیتے ہیں تو صورت حال بدلتی نظر آتی ہے۔ مثلاً ہماری ایک شعری بیانیہ صنف یعنی مثنوی کے مطالعے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ قصہ بیان کرنے سے پہلے' یا کسی نئے واقعہ کا ذکر کرنے سے پہلے' بیانیہ کے دوران میں' ہماری مثنوی نگار بڑے دھڑلے سے اپنی ذات کا' اپنے جذبات کا اعلان کرتا ہے۔

پلا ساقیا مجھ کو اک جام مل
جوانی پہ آیا ہے ایام گل
ثمر لے بھلائی کا گر ہو سکے
شتابی سے بولے' جو کچھ بو سکے
کہ رنگ چمن پر نہیں اعتبار

یہاں چرخ میں ہے خزاں و بہار
پڑی جب گرہ بارہوں سال کی
کھلی گل چھڑی غم کے جنجال کی

ے

کھلنے پہ ہے جو طلسم تقدیر
اب خامہ نے یوں کیا ہے تحریر
فرخ وہ بادشاہ کا دستور
یعنی وہ بکاولی مستور
مطلوب کا سن سمجھ کے حال
چاہی کے نکالے کچھ پر و بال ۸

بیت اول راوی کی مداخلت کا نمونہ ہی تو ہے۔ یہ رویہ صرف منظوم قصوں تک ہی محسوس نہیں۔ اگر ہم ڈپٹی نذیر احمد اور سرشار کی تحریروں پر بھی اک سرسری نظر ڈالیں تو ہمیں مایوسی قطعی نہیں ہوگی۔

''اب ہم کو کلیم اور نعیمہ دنوں بہن بھائیوں کا حال بیان کرنا چاہیے کہ باپ کے گھر سے نکل کر اُن پر کیا بیتی؟ سو چوں کہ کلیم پہلے نکلا۔ پہلے اسی کا حال بیان کرتے ہیں۔ کئی بار اُس کو باپ نے بلوایا' یہاں تک کہ ہار کو رقعہ لکھا ماں نے بہترا سمجھایا''۔ ۹

''کئی بار اُس کو باپ نے بلوایا'' جملے سے ماجرا صیغہ غائب میں بیان ہونے لگتا ہے۔ آگے ملاحظہ فرمائیے۔

''شعر و سخن کے اعتبار سے ہم بھی کلیم کو شاباش دیتے ہیں کیوں کہ ہم دیکھتے ہیں کہ وہ معاملہ اچھا باندھتا ہے۔ تضمین میں گرہ خوب لگاتا ہے۔ بندش بھی خاصی ہوتی ہے۔ مقطع میں تخلص کا نباہ یا تو متاخرین میں مومن مرحوم میں دیکھا یا اب ماشاء اللہ میاں کلیم میں'' ۱۰

ڈپٹی صاحب کی یہ تحریر گڈ مڈ بیانہ نہیں تو کیا ہے؟ ان کی ناول 'ابن الوقت' کی چودھویں فصل ''مذہب اور عقل''، تو ساری کی ساری صیغہ متکلم میں بیان کی گئی جب کہ پچھلی فصلیں صیغہ غائب میں۔ اگر چہ ان میں بھی کہیں کہیں راوی کی مداخلت پائی جاتی ہے سرشار کی تحریر بھی اس انداز سے عاری نہیں۔

''الغرض ہمارے دھن کے پکے حبیب مجذوبوں کی قطع بنائے چلے جاتے تھے کہ دو مختلف الاوضاع حضرات نظر سے گزرے'' ۱۱

''اب اس فرح بخش و دلکش مقام' ندرت التیام کا ذکر سنیے۔ چو طرف کھائی کھدی ہوئی آٹھ آٹھ گز گہری...... '' ۱۲

ذرا ہماری داستانوں پر نظر ڈالیے۔ ہماری داستانیں تو راوی کی مداخلت یا گڈ مڈ طرز ہائے بیان کی بہترین مثال ہیں۔ یہ تو ہوئی تحریری مثالیں۔ میرے بچپن کا ایک واقعہ سن لیجیے۔ ہمارے گا۔ؤں میں کنٹر لوگ ناٹکوں میں، کھیل کے دوران اچانک ہی ایک صاحب اسٹیج پر نمودار ہوتے' یا کبھی خود کوئی کردار کھیل چھوڑ کر آ کھڑ ہوتا۔ وہ صاحب یا وہ کردار...... ناٹک کے واقعات پر تبصرہ کرنے لگتا...... ادھر اُس کا تبصرہ کرنے لگتا۔ اُدھر اُس کا تبصرہ ختم ادھر کھیل جاری۔ غرض ناٹک کے دوران بیچ بیچ میں تبصرہ بھی ہوتا رہتا اور ناٹک بھی کھیلا جاتا تھا۔

تو یہ ہماری داستانوں اور لوک ساہتیہ کی روایت ہے۔ عرض کرنا یہی ہے کہ ہماری قدیم بیانیہ اصناف میں راوی کی مداخلت کی اجازت ہے۔ اور اس طرح کے گڈ مڈ بیانیہ کو عیب نہیں سمجھا جاتا تھا۔ یعنی صیغہ غائب اور صیغہ متکلم کے راویان میں کوئی خاص امتیاز نہیں پایا جاتا تھا۔ لیکن بیسویں صدی تک آتے آتے' پیروی مغربی کے نتیجے میں رفتہ رفتہ یہ طرز معدوم ہوتا گیا۔ اور جب عزیز احمد نے ''ایسی بلندی ایسی پستی'' اور خصوصاً ''آگ'' میں اس انداز کو اپنایا تو گویا انہوں نے ایک قدیم روایت کی بازیافت کی۔

اس ساری گفتگو کے بعد ایک اور بار ناول آگ سے مقتبس دوسری عبارت کو سامنے رکھیں' کہ جس میں کہا گیا ہے کہ فی الحال واحد متکلم پہلگام کے لیے رخصت ہوتا ہے اور ضرورت پڑنے پر پھر حاضر ہو جائے گا تو مطلب یہ کہ واحد متکلم پہلگام و ہلگام کہیں جانے والا نہیں' فی الحال بیانیہ کے دوران خود کو نمایاں کرنا نہیں چاہتا۔ لیکن جب ضرورت پڑے گی تو ضرور مداخلت کرے گا۔ اس سے ظاہر ہے کہ عزیز احمد کے نزدیک بیانیہ کے دوران راوی کا نمایاں ہونا یا پوشیدہ رہنا کوئی لازمی نہیں بلکہ یہ تو اپنی اپنی ضرورت پر منحصر ہے۔ عزیز احمد نے محولہ بالا دونوں ناولوں میں جو کچھ کیا' در حقیقت ہماری بیانیہ اصناف کے تتبع میں کیا۔

اس ساری گفتگو کا خلاصہ یہ کہ تخلیقی بیانیہ کے دوران میں راوی کا پوشیدہ رہنا یا نمایاں ہونا (مداخت کرنا) نہ کوئی ہنر ہے نہ کوئی عیب۔ بلکہ ضرورت کے لحاظ سے بیک وقت دونوں طرز ہائے بیان اختیار کیے جاسکتے ہیں۔ ہماری قدیم بیانیہ اصناف کی روایات نے تو اس کی اجازت دے رکھی ہے۔ لہٰذا صیغہ واحد متکلم یا صیغہ غائب کی حد بندی یا اس کی پابندی پر اصرار کرنا کوئی مناسب بات نہیں۔ دراصل ہم نے پیروی مغربی میں اپنے آپ پر پابندیاں عائد کرلیں اور تخلیقی آزادی سے محروم ہوئے۔

اس کے علاوہ ناول آگ سے مقتبس عبارتوں میں سے پہلی عبارت اور مضمون کی ابتداء میں درج کی گئی ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' سے مقتبس عبارت (مراد قوسین میں درج راوی کا بیان) ان دونوں عبارتوں میں ایک معنوی رعایت پائی جاتی ہے کہ بظاہر دونوں عبارتیں' مصنف کی حقیقت نگاری پر روشنی ڈالتی ہیں کہ مصنف نے ایک ناظر کی طرح' ایک تماشائی کی طرح (ذرا تماشائی کی بلاغت ملاحظہ فرمائیے) جو کچھ دیکھا ہے' وہی لکھا ہے۔ یعنی ناول کے نام پر جن واقعات کو پیش کیا گیا ہے وہ مبنی بر حقائق ہیں۔

عزیز احمد کے یہ بیانات' ان کے اسلوب کے متعلق ہی نہیں' راوی کی حیثیت پر بھی ایک نئے انداز سے ہمیں غور کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ یعنی ان ناولوں میں راوی کی حیثیت ایک مرتب کی سی ہے' کہ اس نے واقعات کو بلاکم وکاست مرتب کیا ہے۔ گویا حقائق بھی کسی فکشن سے کم نہیں ہوا کرتے۔ مرتب پر ایک بات یاد آئی کے دوران میں سنین کی وضاحت کے لیے قوسین میں اسلامی سن کو عیسوی سن میں تبدیل کر کے درج کیا ہے اور ساتھ میں مرتب کیا ہے۔ گویا ان افسانوں میں بھی راوی کی حیثیت مرتب کی سی ہے اور یہ وضاحت کا عمل وہی ہے' جو عزیز احمد نے اپنی ناولوں میں کیا تھا۔ روایت کا سلسلہ اس طرح بھی تو جاری رہتا ہے۔

حوالے:

۱۔ عزیز احمد ، ایسی بلندی ایسی پستی، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۱۹۸۳ء ص:۲۳۱'۲۳۰

۲۔ عزیز احمد ، ایسی بلندی ایسی پستی، ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ۱۹۸۳ء ص:۱۹

۳۔ عزیز احمد ، آگ، ص:۱۲۷

۴۔ عزیز احمد ، آگ، ص:۱۵۰

۵۔ عزیز احمد ، آگ، ص:۱۹۹

۶۔ ''آپ تو کشمیر جاچکے ہوں گے؟ آپ ہی بتائیے' وہاں کے مزدور پیشہ مسلمانیوں کا حسن پنڈتانیوں سے کہیں

بڑھ کے ہے یا نہیں؟ پھر کوئی جمالی احسا تو شائد ڈاکٹر صاحب مرحوم کے اس شعر کا محرک نہیں تھا۔ انہوں نے تو یہ فرمایا اور اب جوابی حملے ہو رہے ہیں۔ کوئی صاحزادے راما نند ساگر ہیں۔ ان کے افسانوں میں میں نے دیکھا بالعموم ہیروئن مسلمان ہوتی ہے اور ہیرو ہندو''۔

عزیز احمد' اور بستی نہیں یہ' مشمولہ رقص ناتمام' مکتبہ جدید لاہور ص:۴۰

۷۔ میر حسن داستان سواری کی تیاری کے حکم میں سحرالبیان

۸۔ پنڈت دیا شنکر نسیم غایب ہوجانا فرخ یعنی بکاؤولی کا۔ گلزار نسیم مرتب رشید حسن خاں' مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۸۱ء ص:۲۰

۹۔ ڈپٹی نذیر احمد توبۃ النصوح منشی نول کشور لکھنؤ ۱۹۶۷ء ص:۲۴۹

۱۰۔ ڈپٹی نذیر احمد توبۃ النصوح منشی نول کشور لکھنؤ ۱۹۶۷ء ص:۲۵۱

۱۱۔ رتن ناتھ سرشار فسانہ آزاد مکتبہ جامعہ' نئی دہلی ۱۹۸۳ء ص:۹

۱۲۔ رتن ناتھ سرشار فسانہ آزاد مکتبہ جامعہ' نئی دہلی ۱۹۸۳ء ص:۱۶

کچھ عزیز احمد کے بارے میں......

نظیر صدیقی

مطالعہ اسی وقت مفید ہوتا ہے جب مطالعہ کرنے والے میں اخذ واستفادہ کا سلیقہ موجود ہو۔ شادانی صاحب کے مطالعے کا بے پایاں شوق نہ سہی لیکن مطالعے سے اخذ واستفادہ کا جیسا سلیقہ انہیں آتا ہے۔ ویسا دوسروں میں کم پایا جاتا ہے۔ ایک مرتبہ انہوں نے دوران سفر میں عزیز احمد کا ناول ''شبنم'' پڑھا جس کا مرکزی خیال ان کے نزدیک یہ ہے کہ جس طرح محبت مستقل وصال میں زندہ نہیں رہتی اسی طرح مسلسل فراق میں بھی زندہ نہیں رہتی۔ فرق صرف اتنا ہے کہ وصال میں محبت جلد فنا ہو جاتی ہے اور فراق میں اس کا خاتمہ بتدریج ہوتا ہے۔ اس خیال کو انہوں نے اپنے ایک شعر میں یوں ادا کیا:

وصال مرگِ محبت ہے اور فراق میں بھی
سسک سسک کے محبت کا دم نکلتا ہے

(ڈاکٹر عندلیب شادانی ایک مطالعہ سے ماخوذ)

مدیر ''نقوش'' سے عزیز احمد کی معاملہ فہمی

رؤف خیر

یہ ادب کا بہت بڑا المیہ ہے کہ اب خطوط لکھے ہی نہیں جا رہے ہیں۔ ادب ہی کیا کسی بھی فن کے نابغہ ء روزگار کے خطوط بڑی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ تحریر کا حسن اور واقعیت خطوط ہی سے تو جھلکتی ہے جو لکھنے والے کا ذہن پڑھنے میں مدد کرتی ہے۔ ادب کے حوالے سے ہم جائزہ لیں تو غالبؔ کے خطوط جہاں اردو نثر کے ارتقا کا اہم حصہ سمجھے جاتے ہیں وہیں غالب کے دور کے حالات کے غماز بھی ہیں غالب کے شاگردوں اور چاہنے والوں کے حوالے سے ان کے اپنے علاقوں کی صورت حال اور غالب سے ان کے تعلقات کی نوعیت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ مراسلے کو مکالمہ بنانے کی روایت بھی تو غالب نے ڈالی تھی۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے بھی اسی بہانے غبار خاطر کو قول فیصل کی صورت دی۔ کلام کے ساتھ ساتھ خطوط نے اقبالؔ کو زندہ رود بنا ڈالا۔ حتیٰ کہ بعض قلم کاروں نے اپنی اقبال مندی کی خاطر اپنی ٹکسال میں مراسلت کے سکے ڈھالے جن پر تحقیق جاری ہے کہ یہ کہاں تک قلب سازی کے مظہر ہیں۔

پنڈت جی نے اپنی بیٹی کے نام خطوط لکھے تو قاضی جی نے لیلیٰ کے خطوط ڈھونڈ نکالے جس کے جواب میں مجنوں کی ڈائری منظر عام پر آئی۔

غرض ادب کا انمول سرمایہ یہی خطوط سمجھے جاتے ہیں۔ آج بھی اگر شکسپئیر، غالبؔ یا اقبالؔ کا کوئی خط کہیں سے دستیاب ہو جائے تو ہزاروں ڈالروں اور روپیوں میں اسے تولا جا سکتا ہے۔

کئی رسالوں نے ادیبوں شاعروں کے خطوط پر مبنی نمبر نکالے اور ان کی شخصیت اور ذہنیت سے

روشناس کروایا۔ کئی ادیب شاعر اپنے خطوط کی وجہ سے سرخ رو ہوئے تو کئی مشاہرین نے اپنے ہی قلم سے اپنی قبریں بھی کھودی ہیں۔

آیئے اپنے دور کے ایک مشہور و ممتاز ادیب، شاعر، مفکر کے خطوط کا جائزہ لیں۔

عزیز احمد اردو ادب کی ایک مشہور و ممتاز شخصیت کا نام ہے۔ یہ جب جامعہ عثمانیہ حیدرآباد میں زیر تعلیم تھے تب ہی سے شعر و ادب سے وابستگی کا ثبوت دینے لگے تھے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ''عزیز احمد ایک جائزہ'' میں لکھا ہے کہ عزیز احمد ۱۱، نومبر ۱۹۱۳ء کو بارہ بنکی میں پیدا ہوئے جب کہ خود عزیز احمد نے اپنے فکر وفن پر ریسرچ کرنے والی شمیم افزاء قمر کو اپنے بارے میں معلومات فراہم کرتے ہوئے لکھا کہ وہ ۱۹۱۴ء میں حیدرآباد دکن میں پیدا ہوئے۔ عزیز احمد کی پہچان ایک حیدرآبادی ہی کی طرح قائم رہی۔ ان کی ابتدائی تعلیم عثمانیہ ہائی اسکول عثمان آباد میں ہوئی جو نظام ہفتم میر عثمان علی خاں کے نام پر آباد تھا اور ممالک محروسہء عالی کا حصہ تھا۔ پولیس ایکشن کے بعد لسانی بنیادوں پر علاقوں کی تقسیم عمل میں آئی تو یہ مقام مہاراشٹرا میں شامل کر دیا گیا۔ ابتدا میں وہ عزیز احمد عثمان آبادی کے نام سے لکھا کرتے تھے۔ پندرہ سال کی عمر میں عزیز احمد کا ایک افسانہ ''کشاکش جذبات'' کے عنوان سے مجلہ مکتبہ حیدرآباد کے نومبر ۱۹۲۹ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ انھوں نے انیس سال کی عمر میں رابندر ناتھ ٹیگور کی ایک کہانی کا ''پجارن'' کے عنوان سے ترجمہ کیا جو ''نیرنگ خیال'' ۱۹۳۲ء میں شائع ہوا۔ ان کی نظمیں مجلہ عثمانیہ میں شائع ہوئیں۔ انھوں نے کئی افسانے اور مضامین بھی لکھے جو مختلف اخبار و جرائد میں چھپتے رہے۔ چونکہ عثمان آباد بعد میں مہاراشٹرا میں شامل کر دیا گیا تھا، اسی لیے 'مرہٹواڑہ اور اردو افسانہ ایک جائزہ'' پیش کرتے ہوئے عنایت علی نے عزیز احمد کا تفصیلی تعارف کرایا ہے۔ (ملاحظہ ہو مرہٹواڑہ کے اردو افسانے کی ایک انتھالوجی ''مٹی میرے دیار کی'' مرتبہ عنایت علی، اورنگ آباد) عزیز احمد پچاسوں کتابوں کے مصنف تھے جن میں افسانوں کے پانچ مجموعے (رقص ناتمام، بیکار دن بیکار راتیں، آب حیات، میٹھی چھری اور کایا پلٹ) اور ''دس ناول ہوس، مرمر اور خون، گریز، آگ، ایسی بلندی ایسی پستی، شبنم، مثلث، تری دلبری کا بھرم، خدنگِ جستہ اور جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں (تاریخی ناول) مشہور ہیں۔ ابتدائی دو ناول ہوس اور ''مرمر اور خون'' کو خود عزیز احمد اپنے کمزور ناول سمجھتے تھے تاہم ''ہوس'' کا دیباچہ بابائے اردو مولوی عبدالحق نے لکھا۔ ڈاکٹر یوسف حسین خان کی زیر نگرانی نکلنے والے رسالے ''سیاسیات'' میں عزیز احمد سیاسی اور تاریخی نوعیت کے مضامین لکھا کرتے تھے۔ اقبال فہمی کے سلسلے میں ''اقبال نئی تشکیل'' عزیز احمد کو ماہرین اقبال میں شمار کراتی ہے

۔عزیز احمد کی تحریریں ہند و پاک کے معیاری رسائل میں شائع ہوتی تھیں جیسے سویرا، ہمایوں ،ادبی دنیا ،نقوش وغیرہ ان کے ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی کا انگریزی ترجمہ The Shore and Waves کے نام سے ''رالف رسل'' نے کیا جو لندن سے چھپا۔

عزیز احمد صرف فکشن ہی میں ممتاز نہ تھے بلکہ وہ ایک کامیاب منفرد شاعر بھی تھے۔ان کی طویل ڈرامائی نظمیں ''ماہ لقا''۔عمر خیام ،فردوس برروئے زمین ،سنوریتا اور آخری دور کی دردناک غزلیں جب وہ کینسر (سرطان) کے شکار موت و زیست کی کشمکش میں مبتلا تھے ''صید تن و شکنجۂ خرچنگ دوستو'' ہیں اور آخرکار ۱۶ دسمبر ۱۹۷۸ء کو چونسٹھ برس کی عمر میں وہ اس کشاکش زندگی سے آزاد ہو گئے۔

عزیز احمد نے بڑی خوش حال زندگی گزاری۔ جامعہ عثمانیہ سے جب بی اے میں امتیازی حیثیت سے ساری یونیورسٹی کا نام روشن کیا تو سرکاری وظیفے پر اعلیٰ تعلیم کے لیے انھیں لندن بھیجا گیا جہاں سے انگریزی ادب میں بی۔اے آنرز ۱۹۳۸ء میں کامیاب کر کے لوٹے تو عثمانیہ یونیورسٹی میں لکچرر کی حیثیت سے ان کا تقرر عمل میں آیا۔۱۹۴۱ء تک انگریزی کے لکچرر رہنے کے بعد وہ شہزادی درشہوار کے پرائیویٹ سکریٹری بنائے گئے ۔ یہ خدمت انھوں نے ۱۹۴۶ء تک انجام دی۔ ۱۹۴۷ء میں تقسیم ہند کے مسائل اور پھر پولیس ایکشن کے اثرات نے انھیں پاکستان پہنچا دیا جس میں ان کے ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کا دخل بھی سمجھا جاتا ہے۔۱۹۴۸ء میں وہ حکومت پاکستان کے محکمۂ مطبوعات و فلم سازی Department s of Advertising,Films and Publication میں پہلے اسسٹنٹ ڈائرکٹر ،ڈپٹی ڈائرکٹر اور پھر ۱۹۵۳ء میں ڈائرکٹر ہو گئے ۔ ۱۹۵۷ء میں لندن یونیورسٹی میں اردو کے لکچرر کے طور پر بلائے گئے اور ۱۹۶۲ء تک وہ خدمت انجام دیتے رہے ۔ ۱۹۶۲ء میں ٹورنٹو کینیڈا میں اسلامیات کے اسوسیئٹ پروفیسر مقرر ہوئے ۱۹۶۸ء میں پروفیسر ہو گئے ۔انھوں نے انگریزی میں بھی کئی کتابیں لکھیں ۔خاص طور پر سسلی کی تاریخ لکھنے پر انھیں انعام و اکرام سے بھی نوازا گیا۔ان کی ہمہ جہت علمی حیثیت کے اعتراف میں لندن یونیورسٹی نے انھیں ڈی لٹ کی اعزازی ڈگری بھی عطا کی تھی۔ادھر اختر اور نیوی کی زیر نگرانی شمیم افزا قمر نے عزیز احمد کی ناول نگاری پر مقالہ لکھ کر ڈی لٹ کی ڈگری حاصل کی۔

عزیز احمد کے کارناموں کی فہرست بہت طویل ہے۔انھوں نے زندگی کے ایک ایک لمحے کی اہمیت

محسوس کی۔ جم کرلکھا اور خوب لکھا۔ اس مضمون میں ان کی ذہانت اور ذہنیت کی ایک ہلکی سی جھلک دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کے خالق کے نشیب وفراز کی داستان ان کے خطوط سے جھانکتی دکھائی دیتی ہے جو انھوں نے مدیر ''نقوش'' محمد طفیل کے نام لکھے ہیں۔ ''نقوش'' کوئی سرکاری رسالہ نہیں تھا اس کے باوجود وہ اپنے لکھنے والوں کو ان کی تحریروں کا معاوضہ بھی پیش کرتا تھا۔ ویسے ''نقوش'' ایسا معیاری رسالہ تھا کہ لکھنے والے اس میں اپنی تخلیقات کے چھپ جانے ہی کو بہت بڑا انعام سمجھتے تھے۔ نقوش کے معیاری ضخیم نمبر تاریخی ودستاویزی حیثیت کے حامل شمار ہوتے ہیں جیسے ادبی معرکے نمبر، رسول نمبر، خطوط نمبر، افسانہ نمبر، ناولٹ نمبر وغیرہ وغیرہ۔ خود محمد طفیل نے ''جناب'' اور ''صاحب'' کے عنوان سے اہم اہم شخصیات پر دلچسپ خاکے بھی لکھے ہیں

عزیز احمد نے مدیر ''نقوش'' سے اپنی تحریروں کے معاوضے کے سلسلے میں جو سودے بازی کی ہے وہ چونکاتی ہے۔

محمد طفیل نے ادارہ ''نقوش'' سے مشہور ناول ''امراؤ جان ادا'' چھاپا تھا۔ دراصل انھوں نے ''سلسلہ روح ادب'' کے تحت کلاسیکی ادبی سرمائے کی نشاۃ ثانیہ کا بیڑہ اٹھایا تھا جو کافی مقبول ہوا۔ عزیز احمد لکھتے ہیں

''بہرحال آپ نے یہ سلسلہ شروع کردیا ہے تو اردو ادب پر بڑا احسان کیا ہے۔ اسے World's Classic کی طرح جاری رکھیے۔ ایک اور بڑا بے مثل ناول ''نشتر'' ہے جو امراؤ جان ادا سے بھی پہلے لکھا گیا اور جس کا شمار اردو کے بہترین ناولوں میں کیا جاسکتا ہے۔ آپ کہیں تو اسے Edit کر کے مقدمے کے ساتھ آپ کے پاس بھیج دوں مقدمہ، Editing وغیرہ کا جملہ معاوضہ مجھے دوسو روپے Rs.200/- دینا ہوگا جو ایسا زیادہ نہیں ہے۔ اور بھی اس سلسلے میں کیا پروگرام ہے؟ اگر میں کوئی مدد کرسکتا ہوں تو حاضر ہوں۔ فقط عزیز احمد (خط مورخہ ۲۶، فروری ۱۹۵۰ء) خطوط نمبر۔ ''نقوش'' لاہور

اس عرصے میں عزیز احمد کا ایک مضمون اور ایک افسانہ ''نقوش'' میں شائع ہوا تھا۔ مگر محمد طفیل صاحب کی طرف سے ان کا معاوضہ بھیجنے میں تاخیر ہوگئی تھی۔ چنانچہ کراچی سے عزیز احمد انھیں لکھتے ہیں:

مکرمی جناب طفیل صاحب!

آپ نے اب تک مضمون وغیرہ کے معاوضے کے -/65 روپے نہیں بھیجے۔

''نشتر''۔ پر میں نے کافی کام شروع کردیا ہے۔ دو ہفتے میں آپ کے پاس بھیج دوں گا۔

فقط عزیز احمد (خط مورخہ ۲۴، اپریل ۱۹۵۰ء)

اس دوران عزیز احمد کا تبادلہ کراچی سے راولپنڈی ہو گیا۔ وہاں سے انھوں نے مدیر ''نقوش'' کے نام خط لکھا:

مکرمی طفیل صاحب تسلیمات

نقوش کا نیا پرچہ دیکھنے کو ملا۔ خود مجھے نہیں ملا۔ شاید اس لیے کہ میں تبادلہ ہو کے راولپنڈی آ گیا ہوں۔ ایک پرچہ روانہ فرمائیں اور نیز معاوضہ چالیس -/40 روپے بھی.....

''نشتر'' مع اصلاح و دیباچہ کب تک مطلوب ہے تحریر فرمائیے

فقط عزیز احمد (خط مورخہ ۱۷، جولائی ۱۹۵۰ء)

اپنی تحریر کے معاوضے کے لیے وہ اس قدر اتاؤلے ہو رہے تھے کہ پانچ دن بعد اک اور خط لکھا:

مکرمی جناب طفیل صاحب تسلیمات عرض ہے۔

گرامی نامہ ملا۔ براہ کرم آپ چالیس -/40 روپیہ مجھے خود براہ راست فوراً بھیج دیجئے۔ آپ کے کراچی کے آفس کو میرا پتہ نہیں معلوم ہے اس کے علاوہ میں معاوضے میں تاخیر نہیں چاہتا۔ میرا دوسرا افسانہ ''آخر کار'' آپ بلا معاوضہ قطعاً نہیں شائع کر سکتے۔ میں اتنی رعایت کر سکتا ہوں کہ بجائے چالیس -/40 کے اس کا معاوضہ آپ سے تیس -/30 روپیہ لوں۔ اس سے زیادہ رعایت نہیں ہو سکتی۔ یہ منظور نہ ہو تو افسانہ مجھے فوراً واپس بھیج دیں۔ تقاضہ اور تکرار خوشگوار چیز نہیں۔

''نشتر'' عنقریب تیار ہو جائے گی۔ مگر یہی خیال رہے کہ اس کا معاوضہ فوراً مل جائے''

فقط عزیز احمد (خط مورخہ ۲۱، جولائی ۱۹۵۰ء)

ادبی دنیا میں ''نقوش'' کا معیار و مرتبہ مسلمہ تھا۔ محمد طفیل کی اپنی ادبی شناخت بھی مسلمہ تھا۔ انھوں نے عزیز احمد کے افسانے کا معاوضہ ادا کرتے ہوئے ان کا دوسرا افسانہ واپس کر دیا اور ''نشتر'' شائع کرنے سے بھی انکار کر دیا۔ تب شاید عزیز احمد کو کچھ احساس زیاں ہوا۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

مکرمی جناب طفیل صاحب تسلیمات عرض ہے۔

چالیس -/40 روپیہ اور ''آخر کار'' کا مسودہ واپس مل گئے۔ بہت بہت شکریہ ''نشتر'' کی حد تک مجھے حیرت ضرور ہوئی لیکن جو آپ کی مرضی۔ اس کا شائع ہو جانا ہی میرے لیے ایک طرح کا انعام اور معاوضہ ہے۔ اس کا دیباچہ میں لکھ چکا تھا۔ لیکن خیر۔ اور کوئی کام اگر میرے لائق ہو تو پس و پیش نہ کیجئے گا۔ معاوضہ کا معاملہ البتہ بالکل کاروباری قسم کا ہونا چاہئے''

فقط عزیز احمد (خط مورخہ ۱۰، اگست ۱۹۵۰ء)

اسی زمانے میں جلال الدین احمد تین نئے ناول کے عنوان سے قسط وار ایک ایک ناول کا تفصیلی جائزہ لے رہے تھے۔ جس کی دوسری قسط قرۃ العین حیدر کے ناول ''میرے بھی صنم خانے ''(مطبوعہ مکتبہء جدید لاہور ۱۹۴۹ء) پر مشتمل تھی جو ''نقوش'' کے سالنامہ (دسمبر ۱۹۵۰ء) میں شائع ہوئی ۔تیسری قسط، اعلان کے مطابق عزیز احمد کے ناول ''ایسی بلندی ایسی پستی'' پر شائع ہونے والی تھی۔ چنانچہ عزیز احمد نے محمد طفیل کو لکھا:

جناب طفیل صاحب، اسلام علیکم

نقوش کا سالنامہ ملا۔ بہت پسند آیا۔ آپ کو اور وقار صاحب کو مبارک ہو۔ احمد ندیم قاسمی کی کہانی بہت خوب ہے۔ میرے خیال میں تو یہ ان کی بہترین کہانی ہے۔ نقوش کا اس طرح ناغہ نہ کیا کیجئے۔ پابندی سے شائع ہو تو رسالہ کا مارکیٹ بندھا ہوا رہتا ہے۔ اور کوئی خدمت میرے لائق ہو تو تحریر فرمائیں۔

''نقوش'' کے آئندہ نمبر میں جلال الدین احمد کے مضمون کی تیسری قسط کا انتظار رہے گا جو غالباً میرے ناول پر ہے۔... فقط عزیز احمد (خط جنوری ۱۹۵۱ء)

اس سالنامے کے بعد محمد طفیل ''نقوش'' کا ایک ''ناولٹ نمبر'' شائع کرنا چاہتے تھے۔ انھوں نے عزیز احمد سے بھی لکھنے کی فرمائش کی۔ جواباً عزیز احمد نے جو شرائط پیش کیں وہ ان کے مزاج کی عکاسی کرتے ہیں
:

مکرمی و محبی جناب طفیل صاحب۔ تسلیمات عرض۔

میں ضرور آپ کے ناولٹ نمبر کے لیے ایک طویل مختصر افسانہ لکھنے کو تیار ہوں بشرطے کہ:

(۱) اس کی ضخامت ''نقوش'' کے تیس ۳۰ صفحے کے لگ بھگ ہوگی نہ کہ ساٹھ صفحے۔ نقوش کے ساٹھ صفحے چھوٹی تقطیع (کذا) کے ۱۲۰ صفحوں سے بھی زیادہ ہو جائیں گے جن کا معاوضہ مجھے عام طور پر ہزار روپیہ ملا کرتا ہے۔

(۲) اس کو آپ نقوش میں تو شائع کر سکیں گے۔ نقوش ہی کے دوسرے ایڈیشن میں بھی اسے شامل کر سکیں گے لیکن اسے کتابی صورت میں نہ شائع کر سکیں گے۔

(۳) اس کا معاوضہ دو سو روپے -/200 مسودہ ملتے ہی مجھے ارسال فرمادیں گے۔

اگر یہ منظور ہو تو فبر وری کے ختم تک انشاء اللہ طویل مختصر افسانہ یا ناولٹ بھیج دوں گا......

فقط عزیز احمد (خط مورخہ ۲۵، جنوری ۱۹۵۱ء)

مدیر ''نقوش'' نے ناولٹ کے لیے دوسو روپے -/200 ادا کرنے کی حامی بھرلی تھی مگر نقوش کے تیس صفحات کے بجائے ساٹھ صفحات پر مشتمل ناولٹ پر اصرار کیا تھا۔ چنانچہ عزیز احمد انھیں خط لکھتے ہوئے تیقن دلاتے ہیں:

''ناولچہ میں ضرور لکھ دوں گا اور کوشش کروں گا کہ پچاس ساٹھ صفحے کا ہو مگر اس کا معاوضہ وہی ہو گا جو آپ خود متعین کر چکے ہیں یعنی محض نقوش کے ایک یا ایک سے زیادہ ایڈیشن کے لیے دوسو روپے -/200 اس میں کمی کا امکان نہیں۔ اور کوئی خدمت! فقط عزیز احمد

(خط مورخہ ۳۰، جنوری ۱۹۵۱ء)

شاید اس دوران مدیر نقوش کی طرف سے یاددہانی کرائی گئی تھی۔ عزیز احمد نے بڑے دوٹوک انداز میں محمد طفیل صاحب کو خط لکھا:

مکرمی و محبی جناب طفیل صاحب۔ سلام علیکم۔

گرامی نامہ کا شکریہ۔ آپ کو ناولٹ ''نقوش'' کے لیے مل جائے گی اور مجھے دوسو روپیہ معاوضہ جو خود آپ کا تجویز کیا ہوا ہے۔ اس لیے بحث ختم.... ناولٹ نمبر ہی میں جلال الدین احمد کے بقیہ مضمون کو بھی شامل فرما دیجئے۔ جو ''ایسی بلندی ایسی پستی'' پر ہے۔ اور سب خیریت ہے۔ فقط عزیز احمد

(خط مورخہ ۶، فبر وری ۱۹۵۱ء)

مگر اپریل ۱۹۵۱ء تک بھی عزیز احمد ناولٹ لکھ نہ سکے۔ حالانکہ ۲۵، جنوری ۱۹۵۱ء کے اپنے خط میں اپنی شرائط پیش کرتے ہوئے انھوں نے فبر وری کے ختم تک ناولٹ بھیجنے کا وعدہ کیا تھا۔ اب وہ محمد طفیل کو لکھتے ہیں:

مکرمی و محبی جناب طفیل صاحب۔

گرامی نامہ کا شکریہ۔ ناولچہ نہ بھیج سکنے کا افسوس ہے لیکن میں نے آپ سے حتمی وعدہ تو نہیں کیا تھا۔ کوشش کرنے کے لیے لکھا تھا۔ باوجود کوشش کے میں اس کی تکمیل نہ کر سکا اور نہ مستقبل قریب میں اس کے مکمل ہو سکنے کی کوئی توقع ہے۔ بتایئے میں کیا کر سکتا ہوں۔ میں نے کوشش تو بہت کی کہ آپ کی فرمائش کی تکمیل کروں۔ لیکن کام کی چیز لکھنے کے لیے وقت درکار ہے اور وقت آپ نے ہمیشہ بہت کم دیا۔ اگر آپ

نے بجائے فروری کے مجھے آخر اپریل تک شروع ہی میں مہلت دی ہوتی تو بہت اچھا ناولٹ اب تک تیار ہو گیا ہوتا۔ اب آپ کا جی چاہے تو میرا انتظار کیجئے، بغیر ناولٹ نمبر شائع کر دیں۔ یا مجھے کم از کم ایک ماہ کی مہلت دیں۔ مخلص۔ عزیز احمد (اس خط پر تاریخ درج نہیں ہے مگر قرائن سے یہ اوائل اپریل ۱۹۵۱ء کا لگتا ہے)

مئی ۱۹۵۱ء میں ''نقوش'' کا ناولٹ نمبر شائع ہو گیا۔ رقمی معاوضے کے علاوہ اب عزیز احمد اس پر اصرار کرنے لگے کہ ان کے ناول کے بارے میں جلال الدین احمد کا لکھا ہوا مضمون ''نقوش'' میں شائع کیا جائے۔ ان کا ایک خط بڑا حیران کن ہے:

مکرمی و محبی جناب طفیل صاحب۔ تسلیمات عرض

آپ سے ایک چھوٹی سی شکایت بھی ہے۔ جلال الدین احمد کے مضمون تین نئے ناول'' کے دو حصے تو آپ نے شائع کیئے لیکن تیسرا حصہ جو ''ایسی بلندی ایسی پستی'' کے متعلق تھا آپ نے اب تک شائع نہیں کیا۔ اس ناراضی کا باعث کیا ہے؟ یہ حصہ شائع ہو لے تو پھر میں بھی ''نقوش'' کے لیے کچھ لکھوں گا اور پہلی چیز جو میں آپ کے لیے لکھوں گا بلا معاوضہ ہو گی لیکن اس کے لیے مجھے جلال الدین کے مضمون کا انتظار رہے گا۔ جنھیں خود شکایت ہے۔ کم ترین۔ عزیز احمد (خط مورخہ ٦، جنوری ۱۹۵۲ء)

ایک عرصے تک عزیز احمد نے ''نقوش'' کے لیے کچھ نہیں لکھا۔ ایسا لگتا ہے اندر اندر وہ مدیر ''نقوش'' سے خفا خفا سے تھے۔ ان کی فرمائش کے جواب میں وہ لکھتے ہیں:

مکرمی و محبی جناب طفیل صاحب۔ سلام علیکم۔

آپ کے دو خط ملے ایک شکایت کا دوسرا میرے خط کے جواب میں۔ میں آپ کو مضمون یا افسانہ ضرور بھیجوں گا۔ اس کا حتمی وعدہ کرتا ہوں لیکن اس شرط پر کہ پہلے آپ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' پر جلال الدین احمد والا مضمون شائع کریں۔ آخر آپ نے مجھ سے یہ امتیاز کیوں برتا؟ اگر مجھ سے ''نقوش'' کے لیے لکھنے میں تاخیر ہوئی تو احسن فاروقی اور قرۃ العین نے اتنا بھی نہیں لکھا جتنا میں نے لکھا۔ اگر آپ اب تک ''نقوش'' کے لیے کچھ نہ بھیجنے کی وجہ پوچھتے ہیں تو عرض ہے کہ وجہ محض یہی تھی کہ آپ نے ایک مضمون کا محض وہ حصہ شائع کرنے سے اجتناب کیا جو مجھ سے متعلق تھا اور یہ تضاد میری سمجھ میں نہیں آیا کہ ایک طرف تو مجھ سے مضمون کا تقاضہ اور اخلاص کا دعویٰ اور دوسرے میرے ہی خلاف ایسا امتیازی سلوک! اس لیے میں آپ کو ایک نہیں کئی مضامین یا افسانے بھیجنے کو تیار ہوں جن میں سے صرف پہلا بلا معاوضہ ہوگا

لیکن اگر آپ کو اپنے اخلاص کا دعویٰ سچا نظر آتا ہے تو آپ کو بھی میرے خلاف یہ قدم نہیں اٹھانا چاہیئے تھا اوراب یہی صورت ہو سکتی ہے کہ پہلے آپ ''ایسی بلندی ایسی پستی'' والا مضمون شائع فرمائیں۔ میں اس کو پڑھ لوں۔اس کے بعد کے شمارے کے لیے افسانہ یا مضمون بھیجنے کا میرا حتمی اور پکا وعدہ ہے۔ مجھے نقوش سے کوئی بیر نہیں۔ ہمدردی ہے کیونکہ آپ اس ناموافق زمانے میں اتنی گراں قدر ادبی خدمت انجام دے رہے ہیں...

مخلص۔عزیز احمد (خط مورخہ فروری ۱۹۵۲ء)

عزیز احمد حکومت پاکستان کے Department of Advertising,Films and Publications میں ڈپٹی ڈائرکٹر اور پھر ڈائرکٹر ہوگئے تھے۔ ۱۹۵۰ء میں یعنے آج سے ساٹھ برس پہلے کے تیس چالیس روپے آج کے تیس چالیس ہزار روپیوں کے برابر تھے۔ایک ناولٹ کے لیے عزیز احمد کا دوسو روپے طلب کرنا گویا دولاکھ روپے کا مطالبہ کرنا ہے۔مدیر ''نقوش'' کی ہمت کی داد دینی پڑتی ہے کہ وہ اپنے لکھنے والوں کو ایسی کثیر رقم بطور معاوضہ دینے پر قادر تھے۔

عزیز احمد کو روپے پیسے کی کبھی کمی نہیں رہی ۔حیدر آباد میں وہ بادشاہ کی بہو۔ درشہوار کے پرائیوٹ سکریٹری رہے جو بہت باعزت منصب تھا۔پاکستان میں بھی وہ اہم عہدوں پر اچھے خاصے مشاہرے کے حامل رہے۔اس کے باوجود وہ اگر مدیر نقوش سے سودے بازی کرتے دکھائی دیتے ہیں تو دراصل وہ اپنے قلم کی اہمیت جتانا چاہتے تھے۔

اشاریات:

۱۔خطوط نمبر۔''نقوش''۔لاہور (مدیر: محمد طفیل)

۲۔''مٹی مرے دیار کی''۔مرتبہ عنایت علی۔دارالمصنفین۔اورنگ آباد مارچ ۲۰۰۱ء

۳۔''سوغات''۔۶ بنگلور۔(مدیر: محمود ایاز) مارچ ۱۹۹۴ء

عزیز احمد اور اردو ادب

میر مجاہد علی

تاریخ ہر دور میں اپنے آپ کو دہراتی ہے۔ ماضی میں حضرت یعقوبؑ کے فرزند حضرت یوسفؑ کیساتھ برادرانِ یوسف نے جو کچھ کیا وہ سب جانتے ہیں۔ عزیز احمد کیساتھ بھی اردو ادب کے ناقدین اور اردو ادب کے اہل قلم نے وہی سلوک کیا۔ لیکن حضرت یوسف کی طرح عزیز احمد نے اپنے معترضین کو یہی دعا دی۔

ہے یہ دعا کہ تم کو ابد تک

رہیں نصیب

علم وادب کے افسر واورنگ

دوستو

(عزیز احمد)

اردو ادب کا یہ یوسف گم گشتہ درحقیقت ایک ایسی دیو پیکر شخصیت کا حامل تھا جو مجموعہ ہفت اقلیم تھی۔ جامعہ عثمانیہ کے طالب علمی کے دور ۱۹۲۸ء سے سلسلہ آغوش مرگ ۱۹۷۸ء تک اپنے کیریئر میں وہ علم وہنر اور فنون وادب کے ہشت پہلو شعبوں میں نامور اور سرخ رو ہوئے۔ آج عزیز احمد افسانہ نگار اور ناولسٹ کے علاوہ ایک غزل گو، کلاسیکی مغربی ادبیات کے ماہر مترجم، علمی ادبی تحقیق کے مرد میداں، معتبر نقاد ادب،

اونچے درجے کے اقبالی مفکر، اسلامی ہند کی نشاۃ ثانیہ کے عالمی سطح پر مسلمہ تاریخ نگار، نیز جامعہ عثمانیہ سے ٹورنٹو ریونیورسٹی (امریکہ) تک بین الاقوامی شہرت واہمیت کے مالک چار عظیم تعلیمی مراکز کے استاد ادبیات اور ہفت زبان اسکالر کے طور پر بھی علمی دنیا میں ایک بہت ہی پروقار ذی حیثیت نیز غیر معمولی اعزازات وامتیازات کے حامل ہیں۔عزیز احمد نے اپنے فن سے اردو ادب کو مالا مال کردیا۔اردو ادب کو عالمی سطح پر پیش کرکے اردو زبان کو دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کے سامنے کھڑا کردیا۔عزیز احمد نے اردو ادب میں ابتداء عزیز احمد عثمان آبادی کے قلمی نام سے کی (عثمان آباد علاقہ مراٹھواڑہ کا ایک ضلع ہے) جامعہ عثمانیہ میں عزیز احمد کو مولوی عبدالحق (بابائے اردو)، ڈاکٹر محی الدین قادری زور اور پروفیسر عبدالقادر سروری، مولوی وحید الدین سلیم اور مولانا مناظر احسن گیلانی جیسے اساتذہ ملے۔مولوی عبدالحق اور پروفیسر عبدالقادر سروری سے زیادہ ربط رہا۔وہ عبدالقادر سروری کے ماہنامہ مجلّہ مکتبہ کیلئے بطورِ معاون کام کرتے رہے۔مولوی عبدالحق کی کوششوں سے ہی عزیز احمد کو اعلیٰ تعلیم کیلئے وظیفہ ملا اور وہ انگلستان چلے گئے۔ واپس حیدرآباد آکر ۱۹۴۶ء میں جامعہ عثمانیہ سے منسلک ہوگئے۔۱۹۴۹ء تک درس وتدریس میں مشغول رہے۔۱۹۴۹ء میں حکومت پاکستان کی دعوت پر ہجرت کی اور وہاں سے امریکہ چلے گئے۔

عزیز احمد کو عربی، فارسی، اردو، انگریزی، فرانسیسی، جرمن زبانوں پر عبور تھا جبکہ ترکی اور اطالوی زبان میں گفتگو کرلیتے تھے۔۱۹۲۸ء سے لیکر ۱۹۷۸ء تک عزیز احمد دن رات اردو ادب کا کام کرتے رہے۔

بقول ڈاکٹر جمیل جالبی "اردو ادب کو دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کے ادبیات کی سطح پر لانے کیلئے وہ کام عزیز احمد نے کیا ہے جو اردو ادب کی تاریخ میں ہمیشہ یاد رہے گا۔وہ ان ادیبوں میں سے ایک ہیں جو بین الاقوامی شہرت کے مالک ہیں۔انکی تحریریں دنیا بھر کے علمی وادبی حلقوں میں وقعت کی نظر سے دیکھی جاتی ہیں۔"

عزیز احمد افسانہ نگار، ناول نویس، اور نقاد کے علاوہ ایک ایسے مفکر ہیں جنہوں نے برصغیر کے مسلمانوں کی تہذیبی، ادبی، ثقافتی، سماجی انفرادیت کو اپنی کتابوں میں ایسی عالمانہ نقطہ نظر سے نمایاں کیا کہ مغرب کے کتنے ہی کڑوے نقادوں کو بھیان کا قائل ہونا پڑا۔

عزیز احمد نے تنقیدی مضامین اس وقت لکھے جب ناقدین ادب کو رٹی رٹائی باتوں سے ہٹ کر کچھ کہنا ہی نہیں آیا تھا۔اقبال نئی تشکیل جدید جیسی کتاب لکھ کر عزیز احمد نے اقبال کے کلام میں تصور وطن، تصور ملت

کے نظریے کو ایک نیا رُخ دیا۔ یہ پاکستان والوں کی بدنصیبی ہے کہ وہ ایک عرصہ تک عزیز احمد کے اس تحقیق کام سے واقف نہ ہو سکے۔ خود احمد ندیم قاسمی جیسے دانشور عزیز احمد سے ناواقف تھے۔ عزیز احمد کے علمی و ادبی کارناموں سے لاپروائی صرف پاکستان والوں نے ہی نہیں کی بلکہ ہندوستان تو پاکستان سے بھی آگے ہے۔ ہندوستانی ترقی پسندوں نے عزیز احمد کو ایک سوچے سمجھے منصوبے کے تحت ہر طرح سے نظر انداز کیا۔ محترمہ قرۃ العین حیدر نے آج تک عزیز احمد کے تعلق سے چپکی سادھ رکھی ہے۔ حالانکہ وہ ایک عرصہ تک عزیز احمد کیساتھ کام کرتی رہیں۔

عزیز احمد خود حالات سے اچھی طرح آگاہ تھے کہ وہ جس دنیا میں سانس لے رہے ہیں وہ دنیا تنگ نظر، اور فرسودہ خیالات میں پھنسی ہوئی تھی۔ اردو کے ناقدین ادب کی اپنی کوئی رائے نہیں تھی بلکہ بہت سے نقاد کٹھ پتلیوں کی طرح اشاروں پر ناچتے تھے۔ ان کی ڈور تو کہیں اور ہوتی تھی۔ ان حالات میں ادب میں کوئی تجربہ خود انکی شخصیت اور فن کے تعلق سے شکوک وشبہات پیدا کردے گا۔ وہی ہوا جسکا انہیں احساس تھا ان کا پہلا ناول "ہوس" کے شائع ہوتے ہی ان پر عریاں نگاری کا الزام عائد کردیا گیا اور ان کو عریاں نگار قرار دیا گیا۔ سلیمان اطہر جاوید لکھتے ہیں۔

"اردو فکشن کی تنقید نے عزیز احمد سے انصاف نہیں کیا۔ عزیز احمد نے جو بھی لکھا اردو فکشن کو ان کی دین ہے۔ عزیز احمد نے اس وقت لکھا جب ایک خاص زاویہ نظر عام تھا تاہم وہ اس رو میں بہہ نہیں گئے۔ خود اپنے انداز سے لکھا۔ خاص طور پر ناول اور افسانے۔ ان کا انداز ان کا اپنا انداز ہے اردو ناول اور افسانہ نے آج ترقی کی کتنی ہی بلندیاں طے کرلی ہوں عزیز احمد کا فن آج بھی متوجہ کرتا ہے اور اپنی انفرادی اور امتیازی حیثیت کا لوہا منواتا ہے۔"

عزیز احمد نے "ہوس" کے بعد کئی ناول اور ناولٹ لکھے۔ مرمر اور خون، گریز، آگ، شبنم، اور ایسی بلندی ایسی پستی،

راقم الحروف کو ایک اور زیر تحریر ناول کئی اور فرعون کے دو حصہ ملے ہیں۔ اسکے علاوہ ناولٹ جو کافی مشہور ہو چکے ہیں ان میں خدنگ جستہ، تیری دلبری کا بھرم، جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں اور مثلث اہم ہیں۔ اگر کروچے کی وضع کردہ اصطلاح "Historiography ہسٹریوگرافی" کا سہرا خود اسکے سر باندھا جاتا ہے تو اردو ادب میں ہسٹریوگرافی (تاریخ گری)، کا سہرا عزیز احمد کے سر باندھا جائے گا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ہسٹریوگرافی کو تاریخ نویسی لکھا ہے لیکن یہ ترجمہ ٹھیک نہیں لگتا ہے۔ تاریخ گری کا

استعمال عزیز احمد نے بڑی خوبی سے اپنے افسانوں ''مدن سینا اور صدیاں'' اور زرین تاج'' میں کیا ہے۔اس تکنیک سے یہ افسانے اردو کے شاہکار افسانے بن چکے ہیں۔

عزیز احمد کے پہلے افسانے کے تعلق سے غلط تحقیق ہوئی ہے۔ پروفیسر سلیمان اطہر جاوید نے عزیز کا پہلا افسانہ ''باغبان'' قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری (پاکستان) نے بھی عزیز احمد کا پہلا افسانہ ''باغبان'' بتلایا لیکن عزیز احمد کا پہلا افسانہ کشاکشِ جذبات ہے۔ جو مجلہ مکتبہ جلد ۶ شمارہ ۲ نومبر ۱۹۲۹ء میں حیدرآباد میں شائع ہوا تھا۔

عزیز احمد مزاجاً شاعر تھے ابتدائی عمر سے انہوں نے شاعری بھی کی تھی۔غزل، نظم، سانٹ لکھے۔ اردو ادب میں '' جدید نظم'' کے خدوخال کیلئے علامہ نیاز فتح پوری نے اہم رول انجام دیا وہیں عزیز احمد نے بھی جدید نظم کیلئے راہ ہموار کی۔

ٹی ایس ایلیٹ کی مشہور زمانہ نظم The Wast Land خراب آباد کے عنوان سے ترجمہ کیا۔ ن م راشد نے نظم آزاد کی جوگت بنائی تھی عزیز احمد نے اس پر خوب تنقید کی۔ نظم آزاد کی غلطیاں اور اردو افسانہ پر تنقیدی نظر ڈال کر ترقی پسند ادب کے نام سے ایک کتاب شائع کی۔ اسطرح سے عزیز احمد نے ترقی پسندوں سے ایک طرح سے دشمنی مول لی تھی۔ وہ بذات خود کمیونسٹ مینی فیسٹو کو ادب کا شاہکار تسلیم نہیں کرتے تھے۔اس لئے ترقی پسندوں نے ان کے خلاف بہت لکھا۔

سمجھے تھے ہم خموش تھی اپنے قدم کی چاپ
کیا جانے کیوں یہ راہ گذر گونجتی رہی

(عزیز احمد)

اردو ادب میں عنائیہ (لی ری کل) نظمیں لکھیں۔ ماہ لقا اور سنور یتا کے علاوہ عمر خیام منظوم ڈرامہ لکھا۔ جو کافی مشہور ہے۔

یورپ میں جب Humanism ہومنیزم کے نام سے ایک تحریک نے سر اٹھایا تو یہ تحریک تیزی سے پھیلنے لگی۔ عزیز احمد اس تحریک سے کافی متاثر تھے۔ اسکی وجہ یہ بھی تھی کہ ترقی پسند تحریک اور ہومنیزم تحریک میں قدر مشترک انسانی آزادی تھی۔ لیکن عزیز احمد نے اپنے آپ کو مارکسی پروپگنڈہ سے محفوظ رکھا۔ جبکہ سجاد ظہیر اور کرشن چندر، مارکسی پروپگنڈہ میں پیش پیش رہے۔ عزیز احمد اردو کے وہ پہلے ادیب

ہیں جنہوں نے یورپ کی سیاسی، معاشرتی اور جنسی زندگی کو بطور خاص اپنے ناولوں اور افسانوں میں ایک اچھوتے ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ انہوں نے یورپ کے تعلق سے اس وقت کے واقعات کو قلمبند کیا جب تمام یورپ پر جنگ کے بادل منڈلا رہے تھے قومی اور نسلی تعصب نے ایک خاص شکل اختیار کرلی تھی۔ عزیز احمد نے یورپ کی معاشی اور سیاسی الجھنوں کا ذکر جس طرح سے کیا ہے۔ اس طرح سے کوئی اور اردو کا افسانہ نگار نہ کرسکا۔ ناول ''گریز'' یورپ کی زندگی کو پوری طرح پیش کرتا نظر آتا ہے۔

''سب رس'' پر عزیز احمد کا تحقیقی کام بے حد اہم ہے انہوں نے سب رس کے ماخذ کی تلاش کا سلسلہ فرانس کے ازمنہ وسطی کے رومانوں سے ملایا ہے۔ ان کے تراجم میں بوطقیا (ارسطو)، شیکسپیر کے ڈرامے' رومیوں اور جیولیٹ، کے علاوہ دانتے کے طربیہ خداوندی اور البسن کے معمار اعظم کا تذکرہ ضروری ہے۔ یہ سب ترجمے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے ولیم کی چنگیز خان کی کتاب کا بھی ترجمہ کیا ہے۔ (جواب نایاب ہے) جناب آل احمد سرور لکھتے ہیں: 'اردو ادب کو عزیز احمد نے بہت کچھ دیا۔ ان کی شخصیت پر کچھ لوگوں کی چیں بجبیں کی وجہ سے ان کے ساتھ انصاف نہیں ہوا۔ بوطقا کا ترجمہ ہو یا ''اقبال ایک نئی تشکیل جدید'' رومیوں جولیٹ کا ترجمہ ہو یا ان کے افسانے اور شاعری سب میں اس یگانہ روزگار اور ہمہ جہت شخصیت کا لازوال نقش مل جائے گا۔

میرا یہ مقالہ: اس لازوال نقش کو ڈھونڈنے کی کوشش ہے۔ تاکہ اردو ادب میں عزیز احمد کے مقام کو تلاش کیا جائے۔ آجکل بیشتر فنکار اپنے فن کے تعلق سے یا تو خود لکھتے ہیں یا دوسروں سے لکھواتے ہیں۔ لیکن عزیز احمد نے اپنے فن کے تعلق سے کچھ نہیں لکھا وہ خاموشی سے ادب کا کام کرتے رہے۔ مقالے کے تیاری کے دوران کئی رسالوں میں عزیز احمد۔ عزیز احمد اور عزیز احمد عزیز یہ تین نام نظر آئے۔ پہلے عزیز احمد پروفیسر عزیز احمد ہیں جو جامعہ عثمانیہ کے شعبہ انگریزی سے تعلق رکھتے تھے۔ اور جن کے تعلق سے یہ مقالہ ہے دوسرے عزیز احمد ایک عرصے تک عزیز احمد کے نام سے صرف تراجم کرتے رہے عزیز احمد کے شاگرد تھے۔ یہ عزیز احمد عزیز احمد جلیلی ہیں جو استاد جلیل کے فرزند ہیں۔ تیسرے عزیز احمد عزیز عزیز نواب عزیز یار جنگ ہیں۔ ثبوت کے لئے عالمگیر لاہور تاریخ نمبر ۱۹۴۱ء، منظومات کی فہرست میں عزیز احمد لکھا ہوا ہے۔ لیکن نظم ہمالہ صفحہ ۱۴۶، پر عزیز احمد عزیز لکھا ہوا ہے۔ اس طرح ساز مغرب (جلد ہفتم) میں جناب عزیز احمد کے نام سے کئی تراجم شائع ہوگئے ہیں۔ جو پروفیسر عزیز احمد کے نہیں ہیں بلکہ عزیز احمد جلیلی کے ہیں۔

(راقم الحروف کا خط سوغات نمبر ۱۰' مارچ ۱۹۹۶)

بابِ اول : عزیز احمد کے حیات اور فن کا جائزہ لیا گیا ہے۔

ان ادبی سازشوں کا مختصراً ذکر ہے جو عزیز احمد کے ساتھ کی گئی ہیں۔

بابِ دوم: ناول کے فن سے بحث کی گئی ہے۔ نذیر احمد سے عزیز احمد تک ناول کے سفر کا جائزہ ہے۔ اس سے عزیز احمد کی ناول نگاری پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

بابِ سوم: عزیز احمد کے تخلیقی ادب کا جائزہ لیا گیا ہے۔ تخلیقی ادب میں عزیز احمد کے ناول، ناولٹ، افسانہ، شاعری، ڈرامہ نگاری کا ذکر کیا گیا ہے اور اس پر ادبی بحث کی گئی ہے۔

بابِ چہارم: عزیز احمد کے تراجم ہیں۔ فن ترجمہ نگاری پر ایک مختصر مضمون اور ٹی ایس The Waste Land خراب آباد پر ایک بحث ہے۔ جس سے اس مشکل ترین نظم کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔

بابِ پنجم: عزیز احمد کے تحقیقی و تنقیدی ادب کا جائزہ لیا گیا ہے۔ تحقیقی ادب میں سب رس کے ماخذات' اقبال کا نظریہ فن' اور مقالات گارساں دتاسی پر تبصرہ ہے۔ تنقیدی ادب میں، ترقی پسند ادب، شعراء عصر کے کلام کا جائزہ اقبال نئی تشکیل جدید کے تصور وطن اور تصور ملت پر بحث کی گئی ہے۔ اس مقالہ کا یہ حصہ اقبال کے تعلق سے کئی اہم انکشافات سامنے لاتا ہے۔

بابِ ششم: فکر و نظر کے عنوان سے عزیز احمد کی مشہور زمانہ کتاب نسل اور سلطنت میں صرف نسلی برتری کے موضوع کو اجاگر کیا گیا ہے۔ بوطیقا (ارسطو)۔ فن شاعری ترجمہ از عزیز احمد۔ ایک بحث

بابِ ہفتم: مشہور کتابوں اور ادبی موضوعات و شخصیات پر تبصرہ ہے جس سے عزیز احمد کے وسیع مطالعہ کا پتہ چلتا ہے۔

عزیز احمد

اُردو ادب میں ہمیشہ زندہ رہنے والے اسکالر

تسلیم الٰہی زلفی (کینیڈا)

جولائی سنہ 1972ء میں جب ہمارا پہلی بار کینیڈا آنا ہوا تو یہاں ٹورانٹو میں سنہ 60ء کے اوائل سے مقیم حفظ الکبیر قریشی صاحب نے کینڈا کے اپنے پہلے ادبی فورم ''انجمن اردو کینیڈا'' کے زیر اہتمام ہمارے اعزاز میں شعری نشست کا اہتمام کیا' اور اس موقع پر ہم نے پہلی بار اردو ادب میں ہمیشہ زندہ رہنے والے نامور اسکالر پروفیسر عزیز احمد صاحب کو دیکھا۔

علمی اور ادبی دنیا کی وہ قدر آور شخصیت جن کے 1931ء سے تسلسل کے ساتھ شائع ہونے والے شاہکار ناول ''ہوس''، ''مرمر اور خون''، ''گریز''، ''آگ'' اور ''ایسی بلندی ایسی پستی'' اور پھر 1942ء میں شائع ہونے والا ان کا شعری مجموعہ ''ماہ لقاء'' ہماری پیدائش 1947ء سے بہت پہلے ہی ان کی تخلیقی صلاحیتوں کا لوہا منوا چکے تھے۔ اور پھر 1950ء میں ان کا ایک اور ناول ''شبنم'' منظر عام پر آیا۔ جب کہ ان کا آخری ناولٹ ''تری دلبری کا بھرم'' بھی اردو ادب کے سرمائے میں شامل ہوگی۔ اسی طرح علامہ اقبال پر ان کی ضخیم تصنیف ''اقبال' نئی تشکیل'' اقبال فہمی کے حوالے سے ایک معرکتہ الآراء کتاب ہے۔ ان کے تراجم میں دانتے کی طویل نظم Divine Comedy کا ترجمہ ''طربیہ خداوندی' کے نام سے اور ارسطو کی کتاب Poetics کا ترجمہ ''بوطیقا'' کے نام سے بہت مقبول اور مشہور ہوا۔ اس کے علاوہ عزیز احمد نے انگریزی زبان میں اسلام پر کئی بہت اہم کتابیں تصنیف کی ہیں' یہ کتابیں زیادہ تر جدیدیت اور اسلام کے حوالے سے ہیں۔ ان ہی کتابوں میں سے دو کتابوں' اسلامک موڈرن ازم' اور اسلامک کلچر' کا

اردو ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب نے برصغیر میں اسلامی جدیدیت' اور برصغیر میں اسلامی کلچر کے نام سے کیا ہے۔ اس کے علاوہ بھی عزیز احمد کی لاتعداد تصنیفات' تالیفات اور تراجم ہیں جن سے بیشتر پاکستان' ہندوستان' انگلینڈ' امریکہ اور کینیڈا کی یونیورسٹیوں کے نصاب میں شامل ہیں۔

اب آپ ہی اندازہ لگالیجئے کہ ان ہی عزیز احمد صاحب سے ٹورانٹو میں یوں اچانک ملاقات پر ہماری کیا کیفیت رہی ہوگی۔ لہٰذا جب حفظ الکبیر قریشی صاحب نے ہمارا ان سے تعارف کرایا۔ تو انہوں نے نہایت شفقت اور اپنائیت سے ہمیں گلے لگاتے ہوئے فرمایا۔ ''میں انہیں پڑھتا رہتا ہوں'۔ ان کے منہ سے یہ جملہ سن کر ہمارا تو سیروں خون بڑھ گیا۔ اور ہم نے عقیدت سے ان کے ہاتھوں کو بوسہ دیا۔ انہوں نے اپنے ہاتھ چھیڑاتے ہوئے فرمایا۔ ''ارے یہ آپ کیا کر رہے ہیں۔ میں ایک حقیر سا بندہ ہوں''۔

1972ء میں عزیز احمد صاحب سے ہونے والی اس پہلی ملاقات کے بعد تو پھر 1978ء تک جب ان کا کینسر کے موذی مرض میں مبتلا ہو کر ٹورانٹو ہی میں انتقال ہوا' کبیر قریشی کی ماہانہ ادبی نشستوں کے علاوہ تقریباً ہر ویک اینڈ پر قریشی صاحب کی معیت میں عزیز احمد صاحب کے ''سینٹ جارج' والے مکان پر ان کی علمی' فکری' مطالعاتی' مشاہداتی اور تجرباتی گفتگو سے مستفید ہوتے رہے۔

عزیز احمد نے کلچر' ثقافت' اور تہذیب کو ہمیشہ واحد معنی میں استعمال کیا ہے۔ البتہ وہ Civilization کے لیے تمدن کا لفظ موزوں سمجھتے ہیں کیونکہ ان کے خیال میں اس کا تعلق معاشرہ کی مدنیت یعنی رہنے سہنے کے طریقے سے ہے' لیکن اس کے ساتھ ہی وہ رہن سہن کو وہ تہذیب کا دوسرا مفہوم بھی قرار دیتے ہیں۔ تہذیب اور تمدن کو بعض لکھنے والوں نے مشاہدے کے دو زاویوں سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن عزیز احمد کی تہذیب کی تعریف کا ایڈورڈ سا پر Edward Sapir کی تعریف سے موازنہ کیا جائے تو تہذیب و تمدن کے تعلق کی کچھ وضاحت ہو جاتی ہے۔ میرے نزدیک بھی تہذیب کے تین مفہوم ہیں۔ پہلا مادی و روحانی طور پر سماجی ورثہ میں ملے ہوئے عناصر کی تہذیب۔ جس کے لئے اس شرط پر تمدن کو زیادہ بہتر اصلاح سمجھتا ہوں کہ اس سے تہذیبی دھارے کی زیادہ پیچیدہ اور زیادہ دقیق صورتوں کو خارج کر دینا عام طور سے منظور کرلیا جائے۔ دوسرا مفہوم علم و تجربہ پر مبنی انفرادی شائستگی ہے لیکن میں اسے طویل مدت تک قائم کسی طبقہ اور روایت کے مخصوص ردِعمل سے تعبیر کرتا ہوں۔ تیسرا مفہوم میں کسی فرد سے زیادہ کسی جماعت کے روحانی سرمایہ کو قرار دیتا ہوں' لیکن جس میں سب نفسیاتی عناصر شامل کر لینا اور سارے مادی عناصر خارج کر دینا اس کے لئے صحیح نہیں ہوگا کیونکہ تہذیبی ہیئت میں کئی فیصلہ کن مادی عوامل جگہ پائیں

گے۔ عزیز احمد رہنے سہنے کے طریقہ کو تمدن کہتے ہیں لیکن اپنے بیان کردہ تہذیب کے تیسرے مفہوم کے علاوہ' وہ اسے تہذیب کی ظاہری صورت بھی کہتے ہیں۔ چنانچہ تہذیب کو ظاہری اور باطنی دو حصوں میں تقسیم کرنے سے بھی یہ مسئلہ حل نہیں ہوتا کہ اس موضوع پر تقریباً ایک سال تک کبیر قریشی اور میری عزیز احمد سے گفتگو رہی ہے۔ وہ ہمیشہ یہی کہتے تھے کہ تہذیب وتمدن کو دو مختلف اکائیوں میں تقسیم کرنے کی کوشش خود ایک طرح کی خیال پرستی کے مترادف ہے کیونکہ مادے اور توانائی کی طرح دونوں ایک دوسرے میں حلول کرتے رہتے ہیں' ان کی بعض امتیازی صفات کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے' لیکن قطعی حد بندی نہیں کی جا سکتی۔

عزیز احمد نے اپنی معرکتہ الآرا تصانیف میں بڑے سہل اور رواں انداز میں پاکستانی قومیت' علاقائی تہذیب اردو زبان مغربی تہذیب کے اثرات اور پاکستانی تہذیب کے مسائل پر گفتگو کی ہے۔ لیکن پھر ہم نے دیکھا کہ ایک زمانے میں عزیز احمد تشکیک کا شکار ہو گئے تھے۔ دراصل یہ زمانہ ان کے لئے عجیب گومگوں کا زمانہ تھا۔ زندگی ذہنی توانائیوں اور ناتوانائیوں کی ایک خلط ملط لیکن ٹریجک کہانی بن کر رہ گئی تھی۔ کیا صحیح ہے اور کیا غلط' اس پر وہ کسی طرح دوٹوک رائے نہیں دے سکتے تھے۔ مثلاً دین اور قومیت کو ایک دوسرے کی ضد بتاتے ہوئے بھی وہ کہتے کہ اسلامی تہذیب اور قومی تہذیب میں کوئی فرق یا تضاد نہیں ہے۔ لیکن اس سے قبل انہوں نے ہی کہا ہے کہ' یہ عام مغالطہ ہے کہ اسلامی تہذیب کو قومی تہذیب بنایا جا سکتا ہے یا اس میں بند کیا جا سکتا ہے' پھر عزیز صاحب نے ان دو بڑے تہذیبی دھاروں یعنی ہندو تہذیب اور مسلم تہذیب کی برصغیر میں کشمکش کا ذکر نہیں کیا جس کے معاشی اور سیاسی اسباب موجود تھے' لیکن جو تہذیب کی ہر سطح پر جاری رہی ہے اور جس کے نتیجہ میں پاکستان وجود میں آیا۔

عزیز احمد دھیمے لہجے کے بے ضرر انسان تھے' جن کا لہجہ' جن کی گفتگو جن کا انداز تکلم شائستگی کی منہ بولتی تصویر تھا۔ وہ بہت پڑھے لکھے آدمی تھے۔ ان کے ہاں عربی' فارسی نے انگریزی میں مل کر اردو کے چہرے پہ غازہ ملا تھا۔ ان کی تحریروں میں شاعرانہ دیوانگی' دانشورانہ فرزانگی کی عبا اوڑھ کر عیاں ہوئی۔ وہ بات کرتے تو یوں لگتا جیسے منہ میں رس ملائی ہو۔ مخاطب حریف ہی کیوں نہ ہو' روبرو ہونے پر سپر اندازی پر مجبور ہو جاتا تھا۔ ان کی آنکھوں سے نشر ہونے والی محبت ومروت اخلاص ووفا کے تیر ٹھیک نشانے پر بیٹھتے اور مخالف گھائل ہونے میں ہی عافیت سمجھتا۔ دوسروں کو گالیاں دینا تو انہیں آتا ہی نہیں تھا۔ خود بھی گالیاں کھا کے بے مزہ ہونا انہوں نے ایک مدت سے چھوڑ رکھا تھا۔

عزیز احمد کے حوالے سے اپنی گفتگو کو سمیٹتے ہوئے آخر میں ان کا ایک خوبصورت شعر آپ کی نذر کرتے

ہوئے اجازت چاہوں گا۔

اک گلِ تازہ معطر ہے آغوشِ خزاں
ایک طائر بہ کفِ دام ابھی باقی ہے

فرانسیسی افسانے

فرانسیسی افسانوں کی اس کتاب سے عزیز احمد کے چار افسانہ ماخوذ

(باراول) ۱۹۳۲ء ف

مکتبہ ابراہیمیہ حیدرآباد دکن

کپڑے کے دو ٹکڑے — از۔ برنیر (بارہویں یا تیرھویں صدی عیسوی)

گونگی بیوی کا شوہر — از رے بے لے (۱۴۹۰ء سے ۱۵۵۲ء

ننھی لڑکی — ازشارلے پیرال (۱۶۲۸ تا ۱۷۰۳ھ)

فلسفی — از والٹیر (۱۶۹۴ تا ۱۷۷۹)

مترجم: عزیز احمد

تمہید

عزیز احمد

فرانس کے تمدّن کی طرح فرانس کے ادب نے بھی ہمیشہ یورپ کے مذاق سلیم کی رہبری کی۔ فرانس کا ادب یورپ کے قدیم ترین ادب سے لے کر جدید ادبی دور تک، تمام اصناف سخن میں برابر آزاد ترقی کرتا رہا اور اس کا اثر برابر یورپ کے دوسرے ممالک اور دوسرے ممالک کے مذاق اور ادب پر پڑتا رہا۔

ادب میں خصوصیت کے ساتھ ادب لطیف میں فرانس نے انتہائی کمال حاصل کیا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ فرانس کی عشرت پسند زندگی، فنون لطیفہ اور ادب لطیف میں جس آسانی سے اپنی دماغی اور ادراکی قوتوں کا عکس پیش کرسکتی تھی سنجیدہ تر، اور دقیق ادب میں پیش نہیں کرسکتی تھی۔ اس میں کوئی کلام نہیں روسو اور والٹیر جیسے مفکر بھی فرانس میں پیدا ہوئے لیکن جب ان کا مقابلہ فرانس کے اُن بے انتہا علمبردار ادب لطیف سے کی جاتا ہے، تو الآخر الذکر جماعت کی تعداد اور ان کے کام کی مقدار کے آگے، ان مفکرین کے نام، اور کارنامے بہت مختصر نظر آتے ہیں۔

پھر ادب لطیف نے فرانس میں، طرز معاشرت، عشرت پسندی اور فرانس کے قدرتی ماحول کے ساتھ وہ ترقی کی کہ عام حالات میں کوئی دوسرا ملک نہیں کرسکتا۔

نشاۃ ثانیہ کے زمانے میں اٹلی سے قریب ترین ملک فرانس ہی تھا اور اٹلی کے بعد تحریک نشاۃِ ثانیہ سے سب سے پہلے فرانس ہی نے اکتساب نور کیا اور پھر بڑھتے بڑھتے بالکل طبعزاد فرانسیسی ادب پیش کیا جانے لگا' جو ہر اعتبار سے اٹلی کے بہترین ادب کے برابر سمجھا جاسکتا ہے

ادب لطیف میں شاعری ڈراما' اوپیرا' کے ساتھ ساتھ ناول اور مختصر افسانے بھی برابر ترقی کرتے رہے۔ ہوشمندی اور ذہانت کے ساتھ فرانسیسی ادیبوں نے اپنی زندگی کے ہر ماحول کو پیش کیا یہاں تک کہ زندگی کے بعض وہ پہلو' جو بادی النظر میں کثیف معلوم ہوتے ہیں' فرانسیسی ادب میں برابر ظاہر کئے گئے اور باوجود اس کثافت کے' اس حُسن کارانہ کمال کے ساتھ ظاہر کئے گئے کہ اُن میں ادبی لطافت بھی برابر باقی رہی ہے۔

ناول اور مختصر افسانے فرانس کی زندگی کو پیش کرنے کے لئے بہترین ذرائع ہو سکتے تھے اُن کے لئے جن ڈرامائی لمحات کی ضرورت ہے' وہ فرانس میں پائے جاتے تھے' تو اتنے جتنے دوسری قوموں کی زندگی میں' اور یہی وجہ ہے کہ فرانس کا ڈرامائی ادب باوجود اپنی ہمہ جہتی وسعتوں کے انگلستان اور جرمنی کے ڈرامائی ادب سے بلند نہیں۔ شاعری کے لئے فرانس کی زندگی بہت سی آسانیاں فراہم کرتی رہی یہی وجہ ہے کہ فرانس میں شاعری ہمیشہ ترقی کرتی رہی' ہاں جہاں تک شاعری کا تعلق ہے' بہت کم ممالک کی شاعری کی برابری دعوی کر سکتی ہے۔ لیکن شاعری کا تعلق صرف ایک جذبہ یعنی زندگی کی ایک جھلک سے ہے زندگی کی مستقل مصوّری کرنے میں شاعری کا خام رہ جانا یقینی تھا۔ اس صورت میں ناول اور مختصر افسانے ں کا مقصد ہی' کبھی دلچسپ عکاسی اور کبھی نفسیاتی تجزیے کے ساتھ انسانی زندگی کی داستان اور انسانی ہستی کے مدوجزر کو نمایاں کرنا ہے۔ فرانس کے پُر لطف اور باعشرت زندگی کی مویروں کے لئے بہترین بیک گراونڈ فراہم کررہا ہے۔

فرانسیسی ناول اس وقت ہمارے مبحث سے خارج ہیں۔ اور ہم فرانس کے مختصر افسانوں کی رُوح عمل' فن کاری' اور ارتقا پر ایک اجمالی نظر ڈالیں گے۔

-----------۲-----------

فرانسیسی مختصر افسانے اپنی گونا گوں وسعت کے اعتبار سے دنیا بھر کے افسانوی ادب میں ممتاز ہیں۔ زندگی کے رُخ اور رُ جحانات کے تمام تر بدلتے ہوئے پہلو فرانسیسی افسانوں میں پائے جاتے ہیں۔

فرانس میں افسانوی ادب کی ابتداء عام ممالک کی طرح رزمیہ منظوم داستانوں سے ہوئی فرانس کا پُرانا

ہیرو شارتی میں، ان رزمیہ داستانوں میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ شاہِ آرتھر کے رزمیہ کارنامے بھی کچھ کچھ فرانس کی ابتدائی رزمیہ داستانوں کا جزو بنتے گئے۔

پہلا مصنف جس پر ''افسانہ نگار'' کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ برنیر ہے۔ برنیر کے زندگی کے زیادہ حال معلوم نہیں ہو سکتے لیکن اُسے بارھویں یا تیرھویں صدی عیسوی کا مصنف بتایا جاتا ہے۔ برنیر کی کہانیاں، خلاف عقل کہانیاں نہیں بلکہ اکثر اخلاقی قصے ہیں، جن کا مقصد معاشرتی اور اخلاقی اصلاح ہے۔

شارل پیرآل، فرانس کے ابتدائی افسانہ نگاروں میں بہت مشہور ہے اسکی تمثیلیں عام پسند کہانیاں ہیں، جو فرانس میں گھر گھر کہی اور سُنی جاتی تھیں اور ان میں سے اکثر فرانس کے شعراء نے یعنی بڑے بڑے شعراء نے آگے چل کر مشہور نظمیں لکھیں۔

فرنکوآرے بے لے۔ فرانس کے ابتدائی افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے اس نے بکثرت کتابیں لکھیں، اور ان میں سے اکثر اب بھی اسی ذوق سے پڑھی جاتی ہیں۔ فرانسیسی ادب میں رے بے لے کی وہی حیثیت ہے جو چاسر کی انگریزی ادب میں

(۳)

یہ تو ابتدائی دور تھا۔ اس کے بعد نشاۃ ثانیہ یا تحریک احیاء العلوم کا رنگ فرانس میں اور زیادہ گہرا ہو جاتا ہے، اٹلی نے فنون کی شمعیں یونان کے نور سے روشن کی تھیں، اور فرانس نے اٹلی کے شمعوں سے اپنی شمعیں جلائیں۔ بوکاشیو ''ڈی کامرون'' ترجمہ ہو کر فرانس پہنچی تو مارگرٹ ملکۂ نوار نے اُسی اسلوب پر ''ہیپٹا مرون'' لکھی۔

لیکن ''ہیپٹا مرون'' میں ہم نشاۃ ثانیہ کے اثر سے بہت زیادہ خود فرانس کو پاتے ہیں اُس کی یہ کہانی میں فرانس کی عیش پرست زندگی نظر آتی ہے ہیپٹا مرون کے اکثر افسانے اس قدر عریاں ہیں کہ ادب کا اخلاقی پہلو تو کجا اجمالی بھی اس عُریاں کی تاب نہیں لاسکتا منفی عشق عشق نہیں، بلکہ بہمیت کا اثر لئے ہر جگہ پایا جایا ہے ابھی عیش پرست فرانس کا مذاق عیش پرستی کی حد تک زیادہ شائستہ نہیں ہونے پایا تھا۔ اس لئے ملکۂ نوار کے افسانوں میں وہ بہمیت جا بجا پائی جاتی ہے جو صنفیات کے سب سے بڑے کامل افسانہ نگار موپاساں کے یہاں باوجود عُریانی کے نظر نہیں آتی۔ پھر بھی ''ہیپٹا مرون'' کئی لحاظ سے بہت اہم ہے۔ یہ پہلی کتاب ہے، جس نے ملک میں افسانہ نگاری اردو کے لئے اچھا نمونہ بن سکی۔

اس کے بعد فرانس میں بکثرت افسانے لکھے جاتے رہے اور بکثرت افسانہ نگار پیدا ہوتے رہے لیکن

وہ روشن ج سپر ''ہیپٹا مرون'' نے افسانہ نگار کی توجہ منعطف کر دی تھی' ان افسانوں میں خالص جمالی خوبیوں کی دشمن بنی رہی۔ اور پھر انقلاب فرانس کے زمانے تک بین الاقوامی شہرت اور نثر اور غیر فانی کمال کا کوئی اور مختصر افسانہ نگار پیدا نہ ہو سکا۔

__________(۴)_______

انقلاب فرانس' اور انقلاب کے اثر نے ادب' اور افسانوی ادب کی حد تک بھی ایک ردِّ عمل کا کام دیا۔ اس تحریک کا کم سے کم افسانوں کی حد تک سب سے بڑا علمبردار والٹیر ہے۔ والٹیر ہجویات کا امام ہے اور اس نے سب سے پہلے ظرافت کی چاشنی کے ساتھ بیدار کر دینے والے افسانے لکھے۔ فرانس کی اور اسکی اہلیت تک صنفی محبت کے ادب میں سرشار تھی اب عقلیت کے اثر میں پہلی مرتبہ نمودار ہوئی۔ والٹیر نے ایک نیا مکتب قائم کیا' جس کا سب سے بڑا علمبردار وہ خود تھا۔ اُس کی دونوں اہم تصنیفیں ''زیڈگ'' اور کان ڈیڈ'' بھی افسانوں کے ضمن میں آ جاتی ہیں۔

والٹیر کا اثر محو نہیں ہونے پایا' اور اس کے بعد جب پھر ''رومان'' کا زمانہ آیا' تو جا بجا والٹیر کے رنگ کی جھلک بھی اس پُر خواب ادب میں نظر آنے لگی اور اب بھی والٹیر کے اثر سے فرانس کا ادب اور جدید ترین ادب خالی نہیں۔

__________(۵)_________

وکٹر ہیوگو کا زمانہ جو فرانسیسی ناولوں کا عہد زریں ہے' مختصر افسانوں سے تقریباً تہی دامن نظر آتا ہے' وکٹر ہیوگو اگر خود مختصر افسانوں کی طرف باقاعدہ توجہ کرتا تو اس فن کو چار چاند لگ جاتے۔ لیکن نہ اُس نے اور نہ الکزنڈر ڈوماس نے اس طرف زیادہ توجہ کی۔ بالزک نے اگرچہ کہ مختصر افسانے لکھے' لیکن وہ اس کے ناولوں کے عظیم الشان سلسلے کے آگے ہیچ نظر آتے ہیں اور اس کے علاوہ بالزک کے افسانے طوالت کی وجہ سے بجائے' مختصر افسانے' کے ''مختصر ناول'' کہلانے کے مستحق ہیں۔

کیلن وکٹر ہیوگو کے بعد کی نسل نے فرانس میں مختصر افسانہ نگاری کو معراج کمال تک پہنچایا یا دیا گستاف فلابر' ملّے تھیوفیل گاتیز' الفانس دادے' ایمل زولا' پراتیسے میریمی وغیرہ کی ایک باضابطہ علمی جماعت تھی' جس میں روس کا مشہور افسانہ نگار طرجی نیف اور ان کے علاوہ موپاساں بھی جس کا ابھی عنوان شباب تھا' شریک رہتے تھے۔

اس جماعت نے نہ صرف فرانس کی حد تک بلکہ دنیا کے لئے مختصر افسانے کو ایک مکمل اور جامع صنفِ ادب بنا کر پیش کیا۔ ان میں سے ایک گروہ، جس میں گاتیر' میریمی' اور ادادے شامل تھے ''رومان'' کا علمبردار تھا' اور دوسرا گروہ جسکا پیشوا رانہ تھا۔ ''حقیقت نگاری'' پر زور دیتا تھا۔

تھیوفیل گاتیر' واکٹر ہیوگا کا حقیقی جانشین' جس نے دنیائے ادب میں ''مدہ ازل ومایپن'' لکھ کر ایک تہلکہ بپا کر دیا تھا' مختصر افسانہ نگاری میں بھی اُسی لطافت خیال' حُسن اسلوب' اور دلکش طریق نگارش میں اپنے سب ہمعصروں میں ممتاز رہے' گاتیر کی شاعری' افسانہ نگاری میں بھی اُس کے ادراک کی پہلو پر غالب رہی اور اُس کے افسانے شعر میں ڈوبے ہوئے شہ پارے ہیں۔

ایک اور بہت بڑا شاعر' جس نے افسانہ نگاری کی طرف توجہ کی۔ کتل مندیز ہے۔ اس کے افسانوں پر افسانوں کا اطلاق ہی مشکل سے ہوتا ہے' اگر وہ نثر میں نہ لکھے گئے ہوتے تو نہایت بلند پایہ نظمیں بن جاتے۔ ایک شاعر کا تخیل ہمیشہ کتل مندیز کی نظر کے سامنے' راستہ کھولتا جاتا ہے' اور وہ اپنی زندگی اور ماحول سے آنکھیں بند کر کے' شاعری کی طرح افسانوں میں بھی ہمیشہ ''حقیقت منتظر'' کو ''لباس مجاز'' میں ظاہر کرنے کی بے تاب کوشش میں مصروف نظر آتا ہے۔

اس ''رومان پرست'' گروہ کا سب سے زیادہ ذہین' اور قوت ادراک سے کام لینے والا' افسانہ نگار الفانس دادے گاتیر اور مندیز کی طرح دادے محض خیال پرست نہیں بلکہ اسکے افسانوں میں مجموعی طور پر مادّیت ہے' اور شاعرانہ مادّیت نہیں بلکہ ادراک کی مادّیت کبھی معاشرتی حالت' کبھی انفرادی کیفیت' اور کبھی حُب وطن اُس کے افسانوں میں نظر آتے ہیں۔ اگر دادے کی نسبت یہ کہا جائے کہ وہ 'رومان پرست'' افسانہ نگاروں اور جدید حقیقت نگاروں کی درمیانی کڑی ہے تو بے جا نہ ہوگا۔

-----------(۶)-----------

حقیقت نگاری کو فنی اسلوب کی حیثیت سے انتہائی زور شور سے سب سے پہلے دنیا کے سامنے زولا نے پیش کیا' طر جنیف اور روسیوں کی حقیقت نگاری کا اثر' اور کچھ فرانس کی بڑھتی ہوئی خیال پرست شعریت کے ردّعمل نے اس تحریک کو بہت فروغ دیا' اور زولا کے اصول کو باوجود بہت تنقید اور مخالفت کے دنیا نے بہت اہمیت کی نظروں سے دیکھا۔ ابتداء میں زولا خود بھی اُسی شعریت میں گرفتار تھا۔ جس کے خلاف اُس نے آگے چل کر صدائے احتجاج بلند کی۔

زولا کی تحریک کو بہت زیادہ فروغ موپاسان نے دیا۔

موپاساں کا نام مختصر افسانوں میں سب سے بڑا نام ہے۔ وہ تو متفق طور پر دنیا کا سب سے بڑا افسانہ نگار تسلیم کیا جاتا ہے' اُس نے کئی سو افسانے لکھے اور اپنے افسانوں سے یہ ثابت کر دیا کہ ناولوں سے بھی بہت زیادہ فنی قابلیت مختصر افسانوں میں کام آسکتی ہے۔

اُس کے افسانوں میں سے اکثر بلکہ نوے فی صدی صنفی محبت' اور صنفی تعلقات کے مختلف مناظر پیش کرتے ہیں۔ فرانس کے تعیش کو اُس نے نہ تحسین کی نظر سے دیکھا اور نہ تنفر اور اصلاح کے نقطہ نظر سے' اُس کا مقصد محض آفرینش حُسن وکمال رہا۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ اُس کے افسانوں میں نہ تو وہ بہیمیت ہے جو ملکئہ نواز کے یہاں پائی جاتی ہے اور نہ اُس کا مقصد وعظ ہے' بلکہ وہ شروع سے آخر تک ایک کامیاب اور باکمال حُسن کار نظر آتا ہے' جو تعیش کے تمام تر پہلوؤں سے صرف اپنی تصویروں کے لئے خطوط اور رنگ فراہم کرتا ہے۔ طالسطائی نے اُس کو اخلاقی اعتبار سے مُوردِ الزام گرداتا ہے لیکن اُس کے نزدیک آرٹ کبھی کسی اخلاقی مقصد کا متحمل نہیں ہوسکتا۔ وہ محض ''آرٹ کی خاطر آرٹ'' کا افسانوں میں سب سے بڑا علمبردار ہے۔

موپاساں کے کچھ افسانے حُب وطن' اور زندگی کی دوسری قضاؤں کے متعلق بھی ہیں۔ اور ان میں سے اکثر شاعرانہ بُلند خیالی کی بہترین مثالیں ہیں اور لطف بھی ہے اس شاعرانہ بُلند خیالی کے باوجود حقیقت نگاری کا رنگ' ہلکا نہیں ہونے پاتا۔

موپاساں کے ہمعصروں میں سب سے بڑی ہستی اناطولِ فرانس کی ہے۔ اناطولِ فرانس کے مختصر افسانوں کے کئی مجموعے شائع ہو چکے ہیں' جن میں اکثر میں مذہبی رنگ اکثر میں فرانس کی عیش پرستی کا اثر' بعض میں ''رومان پرستی'' اور قرون وسطیٰ کی جھلک بعض میں مصّوری' اور سنگتراشی کے باقاعدہ مطالعے کا نمایاں اثر ظاہر ہوتا ہے۔ لیکن اناطولِ فرانس کی حقیقی عظمت اُس کے ناولوں میں ہے' مختصر افسانوں میں نہیں۔

جدید فرانس میں بھی افسانے برابر ترقی کر رہے ہیں' اور اگر چہ کہ اناطولِ فرانس کے مرنے کے بعد پھر کوئی ایسا زبردست افسانہ نگار پیدا نہ ہوسکا' جو فرانس کے بہترین کتابوں کا اہم پلّہ ہو۔ تاہم بکثرت پُر لطف اور گرانمایہ افسانے لکھے جا چکے ہیں' اور برابر لکھے جا رہے ہیں۔

کپڑے کے دو ٹکڑے

از۔ برنیر (بارھویں یا تیرھویں صدی عیسوی)

مترجم: عزیز احمد

اس افسانے کے مصنف کا صرف نام ہی معلوم ہو سکا اور اس کے تمام تر افسانوں میں یہی افسانہ غیر معمولی طور پر مشہور ہے۔ اس کے بعد اکثر شعراء نے اس کو اپنے نظموں کا مفہوم بنایا ہے۔

سات سال کا عرصہ ہوا کہ ایک امیر تاجر کو اپنی بیوی' اپنے اکلوتے بیٹے اور اپنی ساری دولت سمیت اپنے وطن ابویل سے ہجرت کرنی پڑی۔ یہ اس کی بڑی ہوشیاری کی دلیل تھی کیونکہ اس سے زیادہ طاقتور اور ذی اثر لوگ اس کے مخالف ہو گئے تھے۔ اور اس ڈر سے کہ نتائج اور زیادہ تباہ کن نہ ہو وہ ابویل سے پیرس ہجرت کر گیا۔ وہاں اُس نے اپنے لئے ایک مکان اور ایک دوکان تلاش کر لی اور بادشاہ کا خادم اور شاہی تاجر بن گیا۔ تاجر حلیق اور ملنسار تھا' اُس کی بیوی ہنس مکھ اور خوش خو تھی' اور ان کا بیٹا احمق نہ تھا بلکہ اپنے والدین کی نصیحتوں پر ہمیشہ عمل کرتا تھا۔ ان کے ہمسائے ہمیشہ ان سے خوش رہتے تھے اور کبھی ان کے

مکان میں آجاتے کیونکہ جو لوگ شیریں زبان اور خلیق ہوں لوگ ان سے محبت اور تعظیم کا برتاؤ کرنے ہی لگتے ہیں۔ جو لوگ میٹھی زبان سے باتیں کرتے ہیں' ان کے کان بھی جواب میں شیریں الفاظ ہی سنتے ہیں کسی کے دل میں یا زبان پر ان کی طرف سے کدورت نہیں رہتی۔ اس عقلمند تاجر کا یہی دستور تھا۔ سات سال تک اسنے اسی طرح خرید وفروخت میں اپنی زندگی بسر کی۔ وہ ایمانداری سے دوکانداری کرتا اور روزانہ کچھ نہ کچھ پس انداز کرتا جاتا۔ ہر عقلمند اور قابل عزت شہری کا یہی فرض ہے۔ اس طرح یہ امیر تاجر بلا کسی الزام کے خوش وخرم زندگی بسر کرتا رہا۔ یہاں تک کہ مشیت ایزدی سے اُس کی بیوی جو اُس کی سی ۳۰ سالہ رفیقہ تھی مرگئی۔ اس کا صرف ایک ہی بیٹا تھا۔ لڑکے کو اپنی محبت بھری ماں کی موت کا بہت صدمہ ہوا ۔اور رنج کے باعث وہ تقریباً بے ہوش ہوگیا۔ اسکے باپ نے ان الفاظ میں اُسے صبر کی تلقین کی۔

''میرے پیارے بچے تیری ماں مرگئی اور اب ہمارا فرض ہے کہ ہم خدا سے دعا کریں کہ روز حشر وہ اُس پر رحم کرے۔ مگر اب اپنی آنکھیں اور اپنا مونھ پونچھ لے کیونکہ ان آنسوں سے کوئی فائدہ نہیں۔ ہم سب کو موت کے راستے سے گذرنا ہے اور جو گذر چکا وہ کسی طرح واپس نہیں آسکتا۔ میرے پیارے بیٹے تیرے لئے ہر قسم کا آرام موجود ہے۔ تو بڑا ہوگیا اور اب تجھے چاہئے کہ کسی نوجوان لڑکی سے شادی کرلے۔ میں اب بوڑھا ہوگیا ہوں اور میری تمنا یہ ہے کہ تجھے دولھا بنتے دیکھ لوں اور تمام مال ومنال تیرے حوالے کردوں۔ اب میں تیرے لئے ایک دلہن تلاش کردونگا۔ اچھے خاندان کی نیک چلن بہت قدیم باعزت خاندان کی لڑکی جو خود ایماندار ہو اور جس کا خاندان اور رشتہ دار سب ایماندار اور نیک چلن ہوں۔ جہاں کہیں ان سب باتوں میں مجھے اطمینان ہوجائیگا میں ہنسی خوشی تیرا بیاہ کردونگا۔ روپیہ پیسہ کی تجھے کوئی کمی نہ ہوگی۔''

اُسی نواح میں تین بھائی تھے۔ بڑے قدیم شریف اور باعزت خاندان کی نشانی تھے۔ مگر تینوں جُوے میں اپنی دولت لُٹا چکے تھے' ان میں سب سے بڑے بھائی کی ایک لڑکی بھی تھی جسکی ماں مرچکی تھی۔ یہ لڑکی پیرس کے ایک خوبصورت مکان میں رہتی تھی اور اس کا مکان اس امیر تاجر کے مکان کے سامنے واقع تھا یہ مکان اس لڑکی کو اپنی ماں سے وارثت میں ملا تھا۔ اور اس کی ماں نے دوسرے سرپرستوں کے سپرد کردیا تھا تاکہ تینوں بھائی اس مکان کو بھی جُوے کی نذر نہ کردیں۔ اس مکان کا کرایہ سالانہ بیس پونڈ ملتا تھا۔ تاجر نے اپنے بیٹے کا پیام اسی لڑکی کو دیا۔ لڑکی کے باپ نے ذرائع آمدنی دریافت کئے تو تاجر نے نہایت صفائی سے یہ جواب دیا:۔

''تجارت سے میں نے تقریباً پندرہ سو ڈالر جمع کیے ہیں۔ اگر میں زیادہ بولوں تو جھوٹ ہوگا۔ لیکن ان کے علاوہ میں نے ایک سو پیرس کے پونڈ بھی جمع کیے ہیں۔ شادی کے بعد میں اپنے بیٹے کو اپنی دولت کا آدھا حصّہ دیدونگا۔''

''نہیں جناب!'' لڑکی کے باپ نے جواب دیا ''اس شرط پر شادی کرنا ہمیں منظور نہیں۔''

تو پھر آپ کیا چاہتے ہیں؟''

''صرف اس شرط پر میں اپنی لڑکی کی شادی آپ کے لڑکے سے کرسکتا ہوں کہ آپ اپنی ساری دولت لڑکے کے حوالے کردیں اور یہ کہ قانونی طور پر آپ کو یا کسی اور کو کسی وجہ سے وہ دولت واپس لینے کا حق نہ رہے۔''

تاجر نے کچھ دیر کے لئے اپنا سر جھکایا پھر اپنے بیٹے کی طرف دیکھا پھر کچھ سوچنے لگا۔ کچھ دیر کے بعد اس نے بعد اس نے جواب دیا:۔

''خیر مجھے آپ کی شرطیں منظور ہیں۔ اگر آپ اپنی لڑکی کو میرے لڑکے کے نکاح میں دیتے ہیں تو میں ساری دولت اس کے حوالے کردونگا۔ میں پوری جماعت کو گواہ قرار دیتا ہوں کہ میں اپنی دولت کی کوڑی کوڑی اپنے لڑکے کو دیتا ہوں۔ اب میں ایک کوڑی کا بھی مالک نہیں۔ سب کا مالک وہ ہے۔''

اس طرح گواہوں کے سامنے اس نے اپنی ساری دولت اپنے بیٹے کے حوالے کردی اب اس کے پاس ایک پیسہ بھی نہ تھا۔ اور وہ اپنے لڑکے کی روٹیوں کا محتاج تھا۔ نائٹ نے اپنی لڑکی کی شادی اس کے لڑکے سے کردی۔

دو سال تک دونوں میاں بیوی آرام سے رہے۔ پھر ان کے ایک لڑکا پیدا ہوا جس کو ماں بہت پیار سے پرورش کرنے لگی۔ ان کے ساتھ اسی مکان میں بڈھا تاجر بھی تھا۔ مگر اُسے بہت جلد معلوم ہوگیا کہ اپنی ساری دولت اپنے بیٹے کے حوالے کرنے میں اس نے بڑی غلطی کی اور دوسروں کی محتاجی بڑی ہی تکلیف دہ چیز ہے۔ پھر بھی وہ مزید بارہ سال تک اپنے بیٹے اور بہو کے ساتھ رہا کیا۔ اسی اثناء میں بچہ بڑا ہوگیا اور اپنے باپ کی شادی کا قصہ سنتے سنتے اسکے دل پر بالکل نقش ہوگیا۔

اب تاجر بہت بڈھا ہو چکا تھا۔ وہ لکڑی کے سہارے اس قدر جھکا ہوا چلتا کہ معلوم ہوتا وہ اپنی کھوئی ہوئی جوانی ڈھونڈ رہا ہے۔ اسکا بیٹا اسکی موجودگی سے تنگ آگیا تھا۔ اور اس کی موت کا خواہاں رہتا۔ اس کی بہو کو تو اس سے بالکل نفرت ہی تھی۔ ہمیشہ وہ اپنے شوہر سے کہتی رہتی:۔

''میرے شوہر اگر تم کو مجھ سے محبت ہے تو اپنے باپ کو باہر نکال دو۔ ان کو دیکھتے ہی میری بھوک زائل ہو جاتی ہے۔''

''میری بیوی'' وہ جواب دیتا'' جیسا تم کہتی ہو ویسا ہی کیا جائیگا۔''

اپنی بیوی سے غصّے سے مرعوب ہو کر ایک دن وہ اپنے باپ کے پاس گیا۔'' آبا آبا۔ تم یہاں سے نکل جاو اور اپنی فکر خود کرو۔ اب ہم تم کو کھانا پانی نہیں دے سکتے۔ چودہ برس تک تم ہمارے مکان میں رہے اور ہم تم کو کھانا دیتے رہے۔ بس اب قصہ ختم کرو اور تشریف لے جاوٴ۔

باپ نے یہ الفاظ سُنتے تو زار زار رونے لگا'' آہ میرے پیارے بیٹے مجھے اپنے گھر سے باہر نہ نکال' مجھے پرَوں کے بچھونے کی ضرورت نہیں۔ نرم گدّوں کی ضرورت نہیں۔ ماہر برآمدے میں صرف تھوڑی سی گھاس میرے لئے کافی ہے۔ میری زندگی کے دن تھوڑے بہت باقی رہ گئے ہیں۔ اپنے سامنے کے سوکھے ٹکڑے میرے سامنے ڈال دیا کر۔ خدا کی نظروں میں تیری سخاوت تمام عیوب پر بھاری رہے گی''

''میرے بیٹے اب میں کہاں جاوٴں اس بڑھاپے میں کون میری خبر لے گا۔''

''جہاں تمہارا جی چاہے جاوٴ۔ تمہارے ہم نشین تمہیں پناہ دینگے۔ اس شہر میں ہزاروں لوگ پرورش پا رہے ہیں تم بھی ان کی طرح پرورش پاوٴ گے۔ غلط یا صحیح میں سارا الزام اپنے سر لینے کو تیار ہوں۔''

باپ کو اس قدر صدمہ ہوا کہ اس کا دل بیٹھنے لگا۔ کمزوری سے وہ اُٹھا اور روتا ہوا مکان سے باہر جانے لگا ''بیٹے'' اس نے کہا'' میں تجھے خدا کے سپرد کرتا ہوں۔ تیری مرضی اگر یہی ہے کہ میں چلا جاوٴں تو خدا کے واسطے مجھے کوئی کپڑا تو دے کہ میں سردی سے محفوظ رہ سکوں۔ میں کوئی بڑی چیز نہیں مانگتا صرف تھوڑا سا کپڑا تا کہ سردی سے مر نہ جاوٴں۔''

بے رحم بیٹے نے جواب دیا'' باپ میرے پاس کپڑا نہیں اور میں دے نہیں سکتا''۔

''پیارے بیٹے مجھے وہی کپڑا دے دے جو تو گھوڑے پر ڈالتا ہو، تا کہ میں ٹھٹھر کو مر نہ جاوٴں۔

پیچھا چھڑانے کے لئے اس نے اپنے باپ کو وہ کپڑا دینے کا ارادہ کیا اور اپنے بچے کو پکار کر کہا'' جاوٴ اور وہ کپڑا جو میرے گھوڑے پر پڑا ہوا ہے اصطبل سے لاکر اپنے دادا کو دیدو تا کہ اسکا لبادہ یا لحاف بنائے۔''

'' دادا میرے ساتھ آوٴ''

تاجر اس کے ساتھ اصطبل گیا۔ بچے نے گھوڑے پر کا کپڑا اتار کر اس کے برابر ٹکڑے کئے اور اپنے دادا کو ایک ٹکڑا دیا۔

''پیارے بچے'' اس کے دادا نے کہا۔'' یہ تو نے کیا کیا۔ تیرے باپ نے تو مجھے پورا کپڑا دیا تھا۔ تو نے مجھے آدھا پھاڑ کر کیوں دیا؟ تو نے بڑی بے رحمی کی۔ میں جا کر اپنے بیٹے سے فریاد کرونگا۔''

''کمبخت تجھے طاعون ہو جائے۔'' اُس کے بیٹے نے اس کے پوتے کو ڈانتے ہوئے کہا'' اس کو پورا کپڑا دیدے''

''والد یہ تو میں ہرگز نہ دونگا۔'' بچے نے جواب دیا'' یہ تو تمہارا حصّہ ہے جب تک میں بڑا نہ ہو جاؤں اس دوسرے ٹکڑے کو اپنے پاس رکھونگا۔ اور جب میری شادی ہو جائیگی تو میں بھی اپنے گھر سے تم کو اسی طرح نکالونگا۔ جس طرح آج تم نے اپنے باپ کو نکال دیا ہے۔ اور اس وقت یہ دوسرا ٹکڑا تم کو دونگا۔''

بچے سے الفاظ سُن کر نوجوان نے گہری سانس لی اور اپنی سَفا کی پر نادم ہو گیا اور اپنے بچے کی معصوم دھمکی سے سبق حاصل کیا۔ اور اپنے بڈھے باپ کی طرف مڑ کر کہنے لگا:۔

''میرے باپ میرے گھر واپس آ!۔ گناہ اور دشمن نے مجھ پر اپنا جال پھیلایا مگر خدا کا شکر ہے کہ میں بچ گیا۔ تم گھر کے مالک اور آقا ہو۔ میں تمھاری دولت تمہارے ہاتھوں میں واپس دیتا ہوں اگر میری بیوی تم سے نفرت کرتی ہے تو بہتر یہی ہے کہ وہ چلی جائے۔ اب سے تم آتشدان کے قریب نرم اور اُونی گدّ وں پر لیٹا کروگے اور سینٹ مارٹن کی قسم میں اُس وقت کوئی چیز نہ کھاونگا جب تک تم اس کو کھا نہ لو یہ سخاوت نہیں ہے۔ بلکہ تمھارا حق ہے۔ یہ تمہاری ہی دولت ہے جس کی بدولت مجھے اتنا آرام میسّر ہے۔ میرے پیارے باپ آج سے میں تمہارا خادم ہوں۔''

اس طرح ایک بچے کی جرات اور صدائے الہام نے اپنے باپ کو اس ظالمانہ حرکت سے بچالیا۔ مگر اس سے یہ سبق بھی حاصل کرنا چاہیے کہ جو اپنی ساری دولت اپنی اولاد کو دیدیتا ہے اپنے لئے آپ گڈھا کھودیتا ہے۔

گونگی بیوی کا شوہر

ازرے بے لے (۱۴۹۰ء سے ۱۵۵۲ء)

مترجم: عزیز احمد

فرانکو آرے بے لے' فرانس کے زندہ جاوید ادیبوں میں شمار کیا جاتا ہے اس کا پیشہ ابتداء میں طباعت تھا۔ تیس سال کی عمر میں اس نے ادبیات میں قدم رکھا۔ اور آخری عمر میں پادری بن گیا تھا۔ رے بے لے بڑا عالم اور ظرافت نگار تھا۔ حیات انسانی کو وہ ہمیشہ توصیفی پہلو سے دکھاتا رہا۔ اس کی مشہور تصنیف ''گرگانتوا'' پیانتا گرویل'' میں بہت سے دلچسپ واقعات لکھے گئے ہیں جو مختصر قصے کی تعریف میں آسکتے ہیں۔ اسی کتاب کی چونتیسویں جلد باب (۱۷) سے یہ قصہ لیا گیا ہے۔

خوش آمدید! میرے پیارے استاد خوش آمدید۔ تم کو باتیں کرتے دیکھ کر مجھے بڑی مسرت ہوتی ہے۔ خدا کا شکر ہے کہ مونٹ پیلیر میں اس ڈرامے کے ایکٹ ہونے کے بعد جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے تم سے

ملاقات نہ ہوسکی ہمارے تمام دوستوں انطونی سپورا۔ گئی بورگاریر۔ بلتازارنوئر۔ تائی۔ جان کونیش۔ فرانس دوبتے۔ جان پریدریر۔ وغیرہ نے فرانکوآرے بے لے کے اس سبق آموز طربیہ شاہکار کو تمثیل کیا تھا' جس میں اس شوہر کا قصہ تھا جس نے ایک گونگی عورت سے شادی کی۔ شوہر مُصر تھا کہ کسی طرح اس کی بیوی کی زبان میں گویائی کی قوت پیدا ہوجائے۔ اور وہ اچھی طرح بات چیت کرسکے۔ اس کی خواہش پر اس کی بیوی کا بڑی مشقت سے علاج کیا گیا جراح کی محنت اور ڈاکٹر کی ہوشیاری سے اس کی زبان کی گرہ نکل گئی اور باتیں کرنے لگی۔ اس قدر باتیں کیں کہ اس کے شوہر کو پھر سے ڈاکٹر کے پاس جانا پڑا کہ اس کی بیوی کو خاموشی کی دوا دے۔ ڈاکٹر نے کہا کہ "ہمارے پاس گونگی عورتوں کو گویا کرنے کی تو بہ کثرت دوائیں موجود ہیں' مگر گویا عورتوں کو گونگی کرنیکی دوائیں نہیں اس کا علاج صرف یہی ہوسکتا ہے کہ شوہر کو بہرہ بنادیا جائے۔" چنانچہ ڈاکٹر کی دواؤں کے اثر سے وہ بیچارا اس قدر بہرہ ہوگیا کے اُنیس سوتوپوں کی گرج بھی اُسے سنائی نہ دے سکتی تھی۔ اس کی بیوی یہ دیکھ کر کہ وہ بالکل بہرہ ہے اسکی جھڑکیوں کو سُن ہی نہیں سکتا اور اس کی ساری بکواس بیکار ہے' دیوانی ہوگئی۔ کچھ عرصہ کے بعد ڈاکٹر نے اُس سے فیس کا مطالبہ کیا تو شوہر نے جواب دیا کہ وہ بالکل بہرہ ہے اور ڈاکٹر کا مطالبہ نہیں سُن سکتا۔ یہ سُن کر ڈاکٹر نے اس پر نامعلوم کسی قسم کی عرق چھڑک دیا کہ وہ نرا احمق بن گیا۔ دوا کی تیزی نے اسے فی الفور عقل سے مستعفی ہونے پر مجبور کردیا۔ اب یہ احمق شوہر اور دیوانی بیوی دونوں ایک ساتھ ڈاکٹر اور جراح پر برس پڑے اور ان کی وہ گت بنائی کہ وہ چوٹوں کے صدمے سے نیم جان ہوگئے۔

عمر بھر میں کبھی میں اس قدر نہیں ہنسا۔ جتنا کہ اُس مزاحیہ ڈرامے کے ایکٹ ختم ہوتے وقت۔

☆☆☆

ننھی لڑکی

ازشارلے پیرال (۱۶۲۸تا ۱۷۰۳ء)

مترجم: عزیز احمد

پیرال لوئی چہاردہم کے عہد کا بڑا قابل مصنف تھا حکومت کے بڑے عہدے پر بھی یہ فائز رہ چکا تھا۔اس کی زندگی بالکل غیر ہیجان انگیز تھی۔سوائے ایک واقعہ کے جو قدیم اور جدید مصنفین کے جھگڑے کی صورت میں نمودار ہوتا تھا۔ وہ ہمیشہ جدید مصنفین کو قدما پر ترجیح دیتا رہا۔آخری عمر میں اس نے بارہ پریوں کے قصّے لکھے۔یہ قصّے معمولی گھریلو قصّے تھے مگر اُس نے ان میں ادبیت پیدا کردی ہے۔ جس کی وجہ سے وہ بچوں اور بوڑھوں کے مقبول نظریے بنے ہوئے ہیں۔

کسی زمانے میں ایک گاؤں میں ایک چھوٹی سی دھاتی لڑکی رہتی تھی جو بے انتہا خوبصورت تھی اسکی ماں

اسکو بہت چاہتی تھی۔ اوراس نے اس کے لئے ایک چھوٹی سی سرخ گاڑی بنادی تھی۔ لڑکی اس گاڑی میں بیٹھ کراس قدر بھلی معلوم ہوتی تھی کہ سب لوگ ننھی لڑکی کو''ننھی سرخ گاڑی'' پکارنے لگے۔

ایک دن اس کی ماں نے مٹھائی بنائی اوراس سے کہنے لگی۔'' جادیکھ تیری نانی کیسی ہے۔ میں نے سنا ہے کہ وہ بہت بیمار ہے۔ اس کے لئے یہ مٹھائی اور یہ مسکہ کا پیالہ لے جا۔''

ننھی سرخ لڑکی فوراً نانی کے پاس جانے کو تیار ہوگئی جو دوسرے گاؤں میں رہتی تھی۔ راستے میں وہ جیفر بھیڑیئے سے ملی، جو بہت دنوں سے اس کو کھانا چاہتا تھا۔ لیکن چونکہ شکاری قریب ہی موجود تھے۔ اس لئے مارے ڈر کے وہ کھانہ سکا۔ بھیڑیئے نے اس سے پوچھا کہ وہ کہاں جارہی ہے۔ ننھی لڑکی جسے یہ معلوم نہ تھا کہ بھیڑیئے کے پاس ٹھہرنا اوراس سے گفتگو کرنا خطرناک ہے کہنے لگی'' میں اپنی نانی کے پاس جارہی ہوں۔ اوراسکے لئے اپنی اماں کے پاس سے مٹھائی اور مسکہ لئے جارہی ہوں۔''

'' کیاوہ بہت دور رہتی ہے؟'' بھیڑیئے نے پوچھا۔

''اوہ'' ننھی لڑکی نے جواب دیا'' وہ گرنی جونظر آرہی ہے اس کے پیچھے سب سے پہلے مکان میں۔''

'' اچھا میں بھی اس سے ملنے جاتا ہوں۔'' بھیڑیئے نے کہا'' دیکھیں ہم دونوں میں پہلے کون پہنچتا ہے۔''

یہ کہہ کر بھیڑیا نزدیک کے راستے سے بھاگ گیااور ننھی لرکی دور کے راستے سے ہنستی کھیلتی۔ تتلیاں پکڑتی پھولوں کے گلدستے بناتی چلی۔ بھیڑیا بہت جلد پہنچ گیااور دروازہ کھٹکھٹایا۔ کھٹ کھٹ۔

'' کون ہے؟''

'' میں تمہاری نواسی ہوں'' بھیڑیئے نے ننھی لڑکی جیسی آواز بنا کر جواب دیا'' اور اماں کے پاس سے مٹھائی اور مسکہ لائی ہوں۔''

بچاری نانی جو بیمار تھی بولی کہ'' زنجیر کو اوپر کھینچو دروازہ کھل جائیگا۔'' بھیڑیئے نے زنجیر کھینچی۔ دروازہ کھل گیااور بھیڑیئے نے جھپٹ کر منٹ بھر میں بڈھی عورت کو کھالیا۔ کیونکہ وہ تین سال سے بھوکا تھا۔ پھر اس نے دروازہ بند کرلیااور نانی کے بستر پر لیٹ کر ننھی لڑکی کا انتظار کرنے لگا۔ لڑکی نے تھوڑی دیر کے بعد آکر دروازہ کھٹکھٹایا۔ کھٹ۔ کھٹ۔

'' کون ہے''

ننھی لڑکی بھیڑیئے کی آواز سن کر ذرا ڈری، پھر یہ سمجھ کر کہ بیماری کی وجہ سے اس کی نانی کی آواز بھاری

ہو گئی ہے۔ کہنے لگی ''میں تمہاری نواسی ہوں اور اماں کے پاس سے تمہارے لئے مٹھائی اور مسکہ لائی ہوں۔''

بھیڑیئے نے اپنی آواز بدل کر اس سے کہا ''زنجیر اوپر کھینچو اور دروازہ کھل جائیگا۔''

ننھی لڑکی نے زنجیر کھینچی اور دروازہ کھل گیا۔ اس کو آتے دیکھ کر بھیڑیئے نے اُس کی نانی کا کمبل اوڑھ لیا اور اسکے بستر پر لیٹے لیٹے اس کی آواز بنا کر بولا:۔

''مٹھائی اور مسکے کے پیالے کو اسٹول پر رکھ دو۔ اور تم خود آ کر میرے پاس لیٹ جاؤ۔''

ننھی لڑکی مٹھائی اور مسکے کو رکھ کے۔ اس کے پاس جا کر لیٹ گئی اور اپنی نانی کو اس حال میں دیکھ کر بہت متعجب ہوی اور پوچھنے لگی:۔

''نانی اماں تمھارے ہاتھ اتنے بڑے بڑے کیوں ہو گئے؟''

''تا کہ تجھ کو ان ہاتھوں سے کھلا سکوں۔''

''نانی اماں تمھارے پاؤں اتنے بڑے بڑے کیوں ہو گئے؟۔''

''تا کہ اچھی طرح سے دوڑ سکوں۔''

''نانی اماں تمھارے کان اتنے بڑے بڑے کیوں ہو گئے؟''

''تا کہ اچھی طرح سُن سکوں۔''

نانی اماں تمھارے آنکھیں اتنی بڑی بڑی کیوں ہو گئیں؟''

''تا کہ اچھی طرح دیکھ سکوں۔''

''نانی اماں تمھارے دانت اتنے بڑے بڑے کیوں ہو گئے؟''

''تا کہ تجھے کھا جاؤں۔''

اور یہ کہہ کر کمبخت بھیڑیئے نے ننھی لڑکی کو دبوچ لیا اور اسے کھا لیا۔

☆☆☆

فلسفی

از والٹیر (۱۶۹۴تا۱۷۷۹)

مترجم: عزیز احمد

والٹیر پیرس میں پیدا ہوا اور یہیں ابتدائی تعلیم حاصل کی ۔ اوائل عمر ہی سے شعر لکھنا شروع کر دیا تھا۔ باپ اس کو قانون پڑھانا چاہتا تھا، مگر اس کا رجحان ادبیات کی طرف ہو گیا۔ ہجو نگاروں میں شمار ہوتا ہے ہجو نگاری کی وجہ وہ کئی دفعہ قید ہوا اور جلا وطن کیا گیا ۔ نصف صدی تک وہ اپنے ڈراموں، قصیدوں، ہجوؤں، تاریخوں اور رسالوں سے یورپ کی ادبی اور حسن کاری کی فضا میں ہل چل مچاتا رہا۔ جدید فلسفیوں میں اس کا بڑا رتبہ ہے، اس کے قصّے تعداد میں کئی ہیں اور سب کے سب ہجویں ہیں۔ ''فلسفی ایک فلسفیانہ قصہ ہے، اور والٹیر کی ہجو نگاری کا بہترین نمونہ۔

ایک دن میمنان کو فلاسفر بننے کا خبط سمایا۔ دنیا میں بہت کم لوگ ہونگے جنھوں نے کبھی نہ کبھی اس قسم کا وحشیانہ ارادہ نہ کیا ہو۔ میمنان' اپنے آپ سے کہتا ہے'' مکمل فلاسفر بننے اور مکمل پر آسایش زندگی بسر کرنے کے لئے صرف یہی ضروری چیز ہے کہ میں اپنے تئیں جذبات سے بالکل معرّا رکھوں' اور یہ ایک آسان سی بات ہے' اوّل تو یہ کہ میں عاشقی چھوڑ دونگا' اگر کوئی خوبصورت عورت نظر آئے گی تو میں اپنے دل میں کہونگا کہ کسی دن ان رخساروں پر جھریاں پڑ جائیں گی' اُن آنکھوں میں روشنی باقی نہ رہے گی یہ سر فالج زدہ اور سفید ہو جائیگا' بس میں اس کو تخیلاتی نقطہ نظر سے دیکھونگا۔ اور پھر کوئی خوبصورت چہرہ میرے سر میں سودا پیدا نہ کر سکے گا۔

دوسرے یہ کہ میں ہمیشہ معتدل رہونگا' گپ شپ نفیس شرابیں' یا سوسائٹی کی مصروفتیں مجھے اپنی طرف مائل نہ کر سکیں گی۔ میں ہمیشہ حد سے تجاوز کرنے کا نتیجہ اپنی نظروں کے سامنے رکھونگا' یعنی دردسر نفخ شکم یا عقل' صحت اور وقت کی تضیع' میں صرف بقدرِ سدرمق کھانا کھاونگا' میری صحت اس قدر آسان ہے کہ اس کا پورا کرنا کوئی خاص بات نہیں۔

لیکن میمنان اپنے آپ سے کہتا ہے کہ'' مجھے یہ تو سونچنا پڑیگا کہ کیونکر اپنی خواہشات کو معتدل بناوں اور اپنی زندگی کی تشکیل کروں' مجھے آزاد زندگی بسر کرنے کی ضرورت ہوگی' اور یہ بہت بڑی نعمت ہے مجھے کبھی اس کی ضرورت لاحق نہ ہوگی کہ میں جلسے ورقص میں شامل ہوں یا عدالتوں میں جاؤں میں کسی سے حسد نہ کرونگا نہ کوئی شخص مجھ سے حسد کریگا؟ اور پھر یہ سب کس قدر آسان ہے' اپنے دوستوں کی حفاظت کرونگا اور ان سے اپنے تعلقات میں فرق نہ آنے دونگا ان کی کسی قول یا فعل پر میں بُرا نہ مانونگا اور وہ بھی میرے ساتھ یہی سلوک کرینگے۔ ان سب باتوں کے پورا کرنے میں کوئی مشکل سدراہ نہیں۔

فلسفہ کا یہ نقشہ اپنے ذہن میں کھینچ کر میمنان نے کھڑکی سے باہر سر نکالا اور دو عورتوں کو مکان سے قریب درختوں کے نیچے جاتے دیکھا' ان میں سے ایک بوڑھی جو مطمئن تھی اور دوسری نوجوان کسی قدر رنجیدہ تھی' وہ آہیں بھر رہی تھی' رو رہی تھی اور اس وجہ سے اور زیادہ خوبصورت معلوم ہو رہی تھی' ہمارا فلسفی بہت متاثر ہوا۔ عورت کے حسن سے نہیں بلکہ اسکی مصیبت کی وجہ سے کیونکہ فلسفی نے حسن سے متاثر نہ ہونے کا عہد کر لیا تھا' وہ نیچے اترا اور نازنین نے اس کے فلسفے سے تسکین کرنا چاہی اس حسین ہستی نے ایک سادگی کے ستم سنانا شروع کی۔ اس کیا دی اور مکاری کا قصہ سنایا' جس سے اس کے فرضی چچا نے فرضی جائداد پر قبضہ کر لیا تھا اور اس پر ظلم وستم کر رہا تھا' اور پھر بولی'' آپ مجھے ایسے دانشمند آدمی نظر آتے ہیں کہ اگر آپ

میرے گھر تشریف لائیں، میرے حالات دیکھیں، تو مجھے اس ظالمانہ کلفت سے بچا لینے کی کوئی نہ کوئی سبیل نکال ہی لیں گے۔" میمنان۔ اس کے ساتھ بلا پس و پیش روانہ ہو گیا۔

رنجیدہ خاتون نے اسے ایک پر تکلف کمرے میں لیجا کر، بہت ادب سے ایک بڑے صوفے پر بٹھایا، وہ دونوں ایک دوسرے کے بالمقابل بیٹھ گئے ایک اپنی کہانی کہنے میں مصروف تھی اور دوسرا پوری توجہ سے سن رہا تھا، خاتون سر جھکائے ہوئے تھی، کبھی کبھی اس کی آنکھ سے ایک آنسو نکل جاتا تھا اور کبھی کبھی وہ ہمت کر کے آنکھیں اونچی کرتی تو وہ درویش میمنان کی نگاہوں سے مل جاتیں، ان کی گفتگو نرمی سے پُر تھی۔ میمنان کے دل پر اس کے حالات کا بہت اثر ہوا، اور ہر لمحہ اسکا خیال بڑھتا جاتا تھا۔ وہ اسقدر نیک اور بدنصیب ہستی پر مہربانی کرے۔ رفتہ رفتہ گفتگو کی تیزی کے ساتھ وہ نزدیک تر ہوتے گئے، اور ان کے قدم اب پہلے کی طرح مڑے ہوئے نہ تھے میمنان نے اس کو اس قدر قریب سے مشورہ دیا اور اسکو ایسے سچے دل سے نصیحتیں کیں کہ رفتہ رفتہ ان کی باتیں کاروباری باتوں کے احاطہ سے باہر نکل کر کہیں سے کہیں پہنچ گئیں۔

اب خیال تو کرو کہ ایسے پُر لطف موقع پو سوائے چچا کے اور کون داخل در معقولات کر سکتا، وہ سر سے پیر تک مصلح تھا اور داخل ہوتے ہی اس نے یہ بیان کیا کہ وہ فوراً درویش میمنان اور اپنی بھتیجی کو قتل کر دیگا اور یہی شیوہ انصاف ہے، آخر الذکر جو صفائی سے نکل گئی تھی کہنے لگی کہ ایک بڑی رقم سے کر میمنان اس سزا سے بچ سکتا ہے مجبوراً میمنان کو وہ تمام چیزیں ان کے حوالے کرنا پڑیں جو اسکے پاس تھیں، ان دنوں میں لوگوں کو ایسی آسانی سے نجات مل جاتی تھی، جب تک امریکہ دریافت نہ ہوا تھا، اور مصیبت زدہ خواتین اس قدر خطرناک نہ سمجھی جاتی تھیں جیسی کہ اب سمجھی جاتی ہیں۔

میمنان، شرم اور پریشانی سے غرق گھر پہنچا تو اسے اپنے دوستوں کی طرف سے ایک دعوتی رقعہ ملا۔ اگر میں گھر پر کھانا کھاتا، اس نے اپنے دل میں کہا، تو ایک لقمہ بھی میری حلق سے نہ اتر سکتا۔ مگر اپنے کھرے دوستوں کی صحبت میں اپنا غم غلط کرونگا، چنانچہ دعوت میں شریک ہوا، تھوڑی سہی شراب پی اور شراب کے اثر سے فلسفی میمنان مدہوش ہو گیا، باتوں باتوں میں کسی بات پر لڑائی ہو گئی، طرفین لڑتے لڑتے بہت زیادہ گرم ہو گئے، اس کے ایک دوست نے ایک صندوقچہ اس کے منہ پر دے مارا جس سے اس کی آنکھ پھوٹ گئی۔ فلسفی میمنان کا نامدہوش اور بالکل غریب ہو کر گھر پہونچا۔

وہ اپنے صحن میں سوتا ہے اور صبح کو جب ذرا ہوش آتا ہے تو وہ اپنے نوکر کو بنک کے خازن کے پاس بھیجتا ہے، مگر جب اسے معلوم ہو جاتا ہے کے بنک کا دیوالہ نکل گیا ہے اور ہزاروں خاندان مٹی میں مل گئے تو وہ

بادشاہ کے پاس فریاد لے کر جاتا ہے' راستے میں اسے بہت سی مہربان عورتیں ملتی ہیں جو اس وقت اس کو دیکھ کر کہتی ہیں ''اخاہ کیسا خوفناک شیطان ہے'' ایک عورت جس سے وہ اچھی طرح واقف تھا' اس سے سوال کرتی ہے ''میاں میمنان' ہاں میاں میمنان' تمہاری آنکھ کیسے پھوٹی؟'' میمنان نے اپنے آپ کو ایک گوشہ میں چھپالیا اور موقع کا انتظار کرنے لگا کہ بادشاہ کے قدموں پر گر پڑے' آخر وہ موقع آگیا' بادشاہ نے اس کی فریاد سُنی اور اپنے ایک درباری کو حکم دیا کے اس کی شکایتوں کو رفع کردے درباری میمنان کو الگ لے جا کر کہا ''کہ تم عجب قسم کے کتے ہو کہ بجائے میرے پاس فریاد لانے کے براہِ راست بادشاہ کے پاس فریاد کی۔ خبردار اب سے پھر اس ایمان دار بنک کے منیجر کی شکایت نہ کرنا' کیونکہ وہ میری معشوقہ کی لونڈی کا بھتیجا ہے۔ ورنہ تمہاری دوسری آنکھ کی بھی خیر نہیں۔''

اس طرح فلسفی میمنان جس نے عورتوں سے نہ ملنے' شراب نہ پینے' بہکنے اور لڑنے' اور دربار جانے کی قسم کھائی تھی' چوبیس گھنٹوں کے اندر شریف عورت کے ہاتھوں لوٹا بھی گیا' دوستوں سے لڑ کر اپنی آنکھ بھی گنوادی اور دربار میں جا کر ذلیل بھی ہوا۔

رنجیدہ ہو کر میمنان فلسفی گھر واپس ہوا' اس کے گھر کا تمام سامان غرق ہو گیا۔ اس کو درخت کے سایہ میں آرام کرنا پڑا صبح کو اس نے شریف عورت کو دیکھا جو اپنے پیارے چچا کے ساتھ چہل قدمی کر رہی تھی۔ اس نے میمنان کو دیکھ کر قہقہہ لگایا۔ رات کو میمنان گھانس کے بچھوانے پر اپنے مکان کے قریب ہی سویا' اسنے تکلیف دہ خواب دیکھا اور آخر کار اس نے ایک لطیف روح کو خواب میں دیکھا۔

اس روح کے چھ خوبصورت پر تھے' مگر سر تھا نہ دم تھی۔ میمنان نے اس سے پوچھا ''تو کون ہے؟ روح نے جواب دیا'' ''میں تیری خوش قسمتی ہوں'' میمنان نے کہا۔ ''تو پھر میری آنکھ میری دولت' میری عقل اور میری قسمت مجھے واپس دے۔''

روح نے جواب دیا ''تمہاری قسمت جلد تبدیل ہو جائے گی' اگر چہ تمہارے آنکھ تم کو واپس نہ مل سکے گی تاہم تم بالکل خوش وخرم زندگی بسر کر سکو گے' بشرطیکہ پھر تم کامل فلاسفر بننے کا ارادہ نہ کرو۔''

''تو کیا فلسفی بننا ناممکن ہے؟'' میمنان سے سوال کیا۔

مکمل فلاسفر بننا اتنا ہی ناممکن ہے جتنا کہ مکمل عقلمند بننا' کامل طاقتور یا کامل خوش قسمت بننا۔ ہاں اٹھارہ ہزار دیناروں میں جو کائنات بھر میں بھری ہوئی ہیں یہ بالکل ناممکن ہے۔ ہاں ایک دنیا ایسی ہے جہاں یہ ممکن ہے۔''

''تو پھر شاعروں یہ کہنا کہ ہر چیز کامل بننا چاہتی ہے غلط ہے؟''
''نہیں ان کا کہنا غلط نہیں، ہر چیز کامل بننا چاہتی ہے، مگر بن نہیں سکتی۔''
روح نے جواب دیا۔ بچارے میمنان نے کہا ''تو پھر میں اپنی آنکھ کی بینائی حاصل نہ کر سکوں گا۔''

------------☆☆☆------------

ترقی پسند ادب

تنقیدی مضامین

عزیز احمد

حقیقت نگاری

عزیز احمد

اردو ادب کی وہ جدید تحریک جو ترقی پسندی کے نام سے موسوم ہے دراصل وہ عناصر ترکیبی سے بنی ہے۔ دو دھارے ہیں جو اس میں مل کر بہتے ہیں' لیکن ان کا تجزیہ آسانی سے ممکن ہے کیونکہ ابھی تک وہ آپس میں بالکل مل جل کر بالکل خلط ملط ہو کر ایک نہیں بننے پائے۔ ان دو دھاروں میں سے ایک حقیقت نگاری ہے اور دوسری انقلابی تحریک۔ یہاں یہ کہاں جائے گا۔ کہ ان میں سے پہلا دھارا اسلوب ہے اور دوسرا موضوع یا نفس مضمون۔ لیکن یہ توضیح غلط ہے۔ حقیقت نگاری اور ادب کی انقلابی تحریک دونوں اپنی اپنی جگہ الگ اسلوب اور الگ موضوع رکھتی ہیں۔ اردو ادب کے ارتقائی اور انقلابی ضرورتیں کچھ اس طرح زمانے میں ہم آہنگ ہو گئی ہیں کہ ترقی پسند ادب میں ان دونوں کا جمع ہونا ناگزیر تھا۔

پہلے ہمیں حقیقت نگاری کا مطالعہ کرنا ہے۔ آپ میں سے بعض حضرات یہ سوال کریں گے کہ صاحب یہ حقیقت نگاری کیا بلا ہے؟ لیکن آج تک کوئی بھی تحریر دنیا میں ایسی لکھی گئی جس میں حقیقت نہ ہو تو وہ تحریر بے معنی ہوگی تب بھی وہ اپنے لکھنے والے کے دماغی حالت کسی نہ کسی کیفیت کو ظاہر کرے گی کیوں کہ وہ ایک طرح کا رمز ہوگی جو اپنے مصنف کی دماغی حالت کا کچھ نہ کچھ پتا اسی طرح دے گی جیسے کسی بڑے شاعر کا کوئی شعر۔

اور یہ چیز جسے آپ حقیقت نگاری کہتے ہیں کیا اس سے پہلے دنیا بھر کے ادب میں نہیں موجود تھی؟ کیا دنیا بھر کا ادب ادب برائے زندگی' نہیں رہا ہے؟ اچھا مثال کے طور پر میں بلا ارادہ کلیات ولی کو کھولتا ہوں۔ دیکھیے یہ شعر نکلا۔

گلی میں اس ستمگر کی نہ جا اے دل نہ جا اے دل
کہ جاں بازی میں آفت ہے قیامت ہے خرابی ہے

اس شعر کے مضمون کو فارسی اور اردو شاعری کی صدیاں پامال کر چکی ہیں۔ غالباً یہ شعر ولی نے ذاتی تجربے کی بنا پر نہیں لکھا ہے۔ ممکن ہے کہ اس کا معشوق جس گلی میں رہتا ہو' وہاں جانے میں سر پھٹول کا بھی اندیشہ نہ ہو' جاں بازی تو ایک طرف رہی۔ پھر بھی کیا آپ انکار کر سکتے ہیں۔ کہ یہ شعر اس زندگی کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ اس تمدن کی پیداوار ہے۔ جس میں ولی پیدا ہوا' زندہ رہا اور مرا' یہ خاص حقیقت نہ سہی' عام حقیقت تو ہے۔ پھر حقیقت نگاری کون سی نئی چیز ہوئی؟

اس کا جواب یہ ہے کہ بے شک کوئی تحریر جس کے معنی بھی ہوں' زندگی اور حقیقت سے خالی نہیں ہو سکتی۔ لیکن بہت سی تحریروں میں' بہت سی تصنیفوں میں یہاں تک کہ کسی ملک کی صدیوں کی شاعری یا ادب میں زندگی اور حقیقت کا اظہار۔ خصوصیت سے طبعی زندگی کا اظہار۔ تشنہ اور نامکمل رہ سکتا ہے۔ چنانچہ غدر سے پہلے تک کی اردو شاعری میں حقیقت تو یقیناً ہر جگہ' ہر شعر اور شاید ہر لفظ میں موجود ہے۔ لیکن حقیقت کے بہت سے پہلو' بہت سے پرتو ایسے ہیں موجود نہیں (۱) قدیم اردو شاعری عام حقیقتوں کو بیان کرتی ہے اور خاص حقیقتوں کی طرف زیادہ توجہ نہیں کرتی۔

(۲) وہ روایات ماضی کی بہت زیادہ پابند ہے۔ ظاہر ہے کہ زندگی اور ادب دونوں کی بنیاد ماضی پر ہے لیکن حال اور مستقبل زندگی کے اہم ترین حقائق ہیں۔

(۳) حال اور مستقبل سے بے توجہی کی وجہ سے اس شاعری میں مجموعی طور پر سکوت ہے۔ جمود سا ہے۔

یہ شاعری ساکن ہے حرکی نہیں۔اس میں جوش یا حرکت حیات کم ہے۔

(۴) یہ شاعری طبعی Physical زندگی کو زیادہ اہمیت نہیں دیتی۔ یہ جب حقیقت سے قریب تر ہونا چاہتی ہے تو بجائے طبعی زندگی کے روحانی یا ادا کی زندگی سے قریب تر آتی ہے۔اس لئے اس میں رمزیت زیادہ ہے اور اشیاء ماحول اور اجسام کا بیان کم ہے۔اس بات کو نقص نہ مانا جائے۔صدیوں تک یہ بڑی خوبی سمجھی جاتی رہی ہے۔

موجودہ حقیقت نگاری جو ہندوستان میں یورپ سے آئی ہے۔قدیم شاعری اور ادب کے ان چاروں رجحانات کو الٹ دینا چاہتی ہے۔لیکن اس کی وجہ جواز دراصل یہ ہے کہ حقیقت کا جو اظہار قدیم ادب اور شاعری میں نہ ہو سکا وہ بھی ہو جائے خاص حقیقتیں بھی بیان کی جائیں۔ادب حال کا خاکہ کھینچے اور مستقبل کی تدبیریں سوچے طبعی زندگی سے اشیاء اور اجسام سے دلچسپی نے اس طرح اگر دیکھا جائے تو حقیقت نگاری کی جدید تحریک' قدیم ادب کی دراصل مخالف نہیں گو وہ بظاہر مخالف معلوم ہوتی ہے۔وہ پہلے کی کمی کو پورا کرنا چاہتی ہے جہاں تک ادبی روایت شکنی کا تعلق ہے وہ بے شک پرانے ادب سے بغاوت پر مجبور ہے مگر زرا اور زیادہ آگے بڑھ کر دیکھئے تو وہ دونوں کا مدعا ایک ہے۔راستے الگ الگ ہیں۔

حال ہی میں بعض مغربی تعلیم پائے ہوئے نوجوان مصنفوں نے ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کی بحث اٹھائی ہے یہ مسئلہ جدید حقیقت نگاری کی روایت شکنی سے زرا مختلف ہے بعض نوجوان اردو مصنفین پرانے اردو ادب کو'ادب برائے ادب' قرار دیتے ہیں یہ ان کی غلطی ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض اردو شعرا نے' زبان' کو بہت اہمیت دی ہے لیکن بجز تیسرے درجے کے شعرا کے محض زبان کی خوبیاں کبھی کسی اچھے شاعر کے لئے مقصود بالذات نہیں بننے پائیں۔زبان یا اظہار اندرت بیان' جدت بیان' مضمون بندی' سب کا مدعا دراصل یہی ہے کہ وہ نفس مضمون' مطلب کے ساتھ اس طرح مل جائے' اس طرح ایک ہو جائے کہ پھر بیان اور مطلب میں کوئی فرق باقی نہ رہے۔محض زبان کا چٹخارہ بھی کسی زمانے میں انتہائی عیش پرستی یا زوال کے زمانے میں۔ضرور مقبول رہا ہے لیکن اس میں اردو کی قید نہیں۔ہر ملک میں یہی ہوتا آیا ہے۔

اگر کوئی ناسخ یا جرات یا میر سے یہ کہتا کہ صاحب آپ ادب برائے زندگی نہیں ادب برائے ادب لکھ رہے ہیں تو وہ بے حد پریشان ہوتے۔ان کی سمجھ میں نہ آتا اور نہ آج کسی کی سمجھ میں آسکتا ہے کہ زندگی اور ادب الگ کیسے ہو سکتے ہیں؟ ادب کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ زبان کیا زبان میں زندگی نہیں؟ الفاظ میں

معنی نہیں؟ اور معنی میں تو زندگی بھی ہے بیان' کیا شاعر نے زندگی کی حرکت کے بغیر بیان پر قدرت حاصل کی؟ یہ ناممکن ہے خیال یہ تو سرتا سر زندگی کی حرکت سے پیدا ہوتا ہے اردو زبان میں کوئی ایسا شعر نہیں جو حیاتی یا حیوانی حرکت کے بغیر لکھا گیا ہو اس لئے ہر شعر میں ہر جملے میں زندگی ہے۔ اب رہ گیا یہ اعتراض کہ صاحب زندگی ہوگی مگر اس زندگی کا مقصد انسانی زندگی کے حرکات و سکنات بیان کرنا نہیں۔ انسان کی زندگی کے افادی پہلو پر نظر ڈالنا نہیں بلکہ محض الفاظ کے الٹ پھیر سے ایک طرف کی ادبی شعبہ بازی کا تماشا دکھانا ہے۔ یہ اعتراض دوسرے درجہ کی شاعری پر غالباً صحیح اترے' لیکن اردو کے اعلیٰ ترین شعرا نصرتی ولی' میر' درد' آتش' غالب پر تو یہ اعتراض عائد نہیں ہو سکتا۔

لیکن اصل میں ادب برائے زندگی' اور ادب برائے ادب کی بحث قدیم اور جدید ادب کی بحث نہیں ہے۔ دونوں نظریے یورپ کی جدید ادبی تحریکات سے مستعار لئے گئے ہیں۔

ادب برائے ادب' کی تحریک فرانس میں شروع ہوئی۔ وسلر Whistler نے انگریزی ادب کو اس سے روشناس کرایا۔ آسکر وائلڈ نے اس سرپرستی کی انیسویں صدی کے آخری دس سال میں انگریزی ادب ایک لحاظ سے رجعت پسندی کی طرف مائل تھا۔ یہ تحریک بہت مقبول ہوئی اس زمانے میں ایک بڑا فیشن ایبل ادبی رسالہ Yellow Book نکلتا تھا۔ اس میں اس تحریک کو بہت اچھالا گیا۔ اپنی تنقیدی بنیاد کے استحکام کے لئے ان لوگوں نے والٹر پیٹر کے نظریوں کو الٹے سیدھے معنی پہنائے۔ ان تمام مباحث میں جانے کی ضرورت نہیں۔ انیسویں صدی کے آخری دس سال میں انگلستان کا ادب اپنے بعض بڑے بڑے ادیبوں اور شاعروں کے اثر سے محروم ہو چکا تھا۔ جو وکٹوریائی عہد کے ادبی سرتاج تھے اور بیسویں صدی کے بڑے بڑے ادیب ابھی تک اپنی پوری عظمت حاصل نہیں کر پائے تھے۔ اس درمیانی وقفہ میں یہ تحریک مقبول بھی ہوئی اور ختم بھی ہوگئی۔ آسکر وائلڈ نے دوسرا لارڈ بائرن بننا چاہا تھا۔ وہ سمجھتا تھا کہ اعلیٰ سوسائٹی کو برافروختہ کر دینا اس لئے کافی ہے بائرجمہوریت پسند تھا۔ آسکر وائلڈ اس لئے اشتراکی نہ بن سکتا تھا۔ کہ ولیم موریس اس کھیل میں اس سے کہیں زیادہ مشاق تھا' سیاسی نہ سہی ادبی شعبدہ بازی سہی اعلیٰ اخلاق اور حیاتی اقدار کا اس نے مذاق اڑایا اور زندگی کو آرٹ کا مقلد ثابت کرنا چاہا۔ یہ تحریریں ضرور بہت دنوں تک فیشن ایبل رہیں۔ خصوصاً ہندوستان کے کالجوں میں جہاں یورپ کے کلاسیکی ادب سے زیادہ فیشن ایبل تحریکیں مقبول ہوتی ہیں اور اس کی وجہ ہمارا احساس کمتری ہے۔

آسکر وائلڈ کا نوجوان ادیبوں پر جو اردو کے بے شمار رسالوں میں مضامین لکھتے تھے اچھا خاصا اثر تھا۔

اسی زمانے میں نیاز فتحپوری نے یونانی علم الاصنام اور انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا کو دریافت کیا خدا کے وجوداور زندگی کے تمام اخلاقی اقدار سے انکار کرنے کے بعد انہوں نے رسالہ نگار کو معلوم نہیں بالارادہ یا بلاارادہ۔ ادب برائے ادب یا ادب برائے حسن کی آماجگاہ بنایا۔ اگر جدید اردو ادب میں واقعتاً ادب برائے ادب کسی کا مسلک رہا ہے تو نیاز فتحپوری کا اور اس کا نتیجہ دیکھنے کے لئے ملاحظہ ہو شاعر کا انجام کا تمہید یہ:

"تقاضائے مصلحت تو یہ تھا کہ میں ان اوراق کو کسی معزز وجود کے ساتھ منسوب کرتا اور اسی کے پرشوکت نام کو ان کا عنوان بناتا لیکن ڈرتا ہوں کہ کہیں یہ جنوں خروشی، یہ ہذیان محبت دولت کے نزدیک سمعہ خراشی نہ ثابت ہو۔

اے دل دیوانہ

تیرے نالہ ہائے شکستہ تیرے پارہ ہائے آہ، تیرے ہی ساز بے خودی کے سامنے پیش کرتا ہوں ۔ خدا کرے یہ عرض نغمہ، تیری ہستی متاثر کے حضور میں خجلت کاوش نہ ثابت ہو۔"

بہر حال جس زمانے میں نیاز فتحپوری صاحب عبدالماجد دریابادی اور ان لوگوں سے لڑ رہے تھے جو مذہب کے قائل ہیں اور علم فراست الید (غالباً دیوانہ کے ساز بے خودی کی مدد سے) تالیف فرمار ہے تھے۔ ترقی پسند ادب نے آہستہ آہستہ ان کی مقبولیت کو گھن کی طرح کھانا شروع کیا۔ جو شکست نہیں پرانے خداپرستوں کے ہاتھوں نصیب نہ ہوئی تھی ۔ ان نوجوان دہریوں نے دی "خجلت کاوش"، "ہستی متالم" کو آہستہ آہستہ قعر گمنامی کی طرف لے گئی اور اردو ادب کو ان کی ٹیگوریت ان کی یونانیت، ان کے نیم علم۔ نیاز صاحب کے مکتب کے سوا اور کسی ادارے یا فرد کو جو زبانی نہ سہی لیکن اساسی طور پر ادب برائے ادب کی طرف مائل تھا۔ کوئی خاص مقبولیت حاصل نہیں ہوئی۔

حقیقت نگاری کی یہ جدید تحریک جو اردو ادب اور شاعری پر اس طرح چھاتی جارہی ہے کہ اس کا اثر شاید ہی مٹ سکے۔ دراصل یورپ سے آئی ہے ابھی ہندوستان میں اس نے اپنے آپ کو اچھی طرح پہنچانا نہیں ۔ لیکن اس کی تاریخ بہت دلچسپ ہے۔

حقیقت نگاری کی اصطلاح کو Realism کے ترجمے کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے ۔ یہ ادبی اصطلاح تو یورپ میں انیسویں صدی کے نصف آخر میں پہلی بار استعمال ہوئی لیکن فلسفیانہ اصطلاح کے طور پر یہ عرصے سے رائج تھی۔

علم منطق میں Realism اس اصول کو کہیں گے کہ تصورات کلی اپنے مطابق خارجی حیثیتیں رکھتے ہیں۔

عملیات Realism Sepestemlogy یہ اصول ہے کہ خارجی دنیا ہمارے عمل ادراک سے آزاد طور پر موجود ہے۔ اور واقعی طور پر اس طرح جیسے ہم اس کا ادراک کرتے ہیں۔

حقیقی یا واقعی کے معنوں میں لفظ Real بمعنی شئے' سے مشتق ہے۔ اس طرح یورپ کی زبانوں میں اس لفظ کے غیر فلسفیانہ معنی میں حقیقی کے ساتھ اشیا' سے تعلق رکھنے کا مفہوم برابر باقی رہا ہے۔ یہ معنی ایک حد تک قرون وسطی کے فلسفیانہ محاکموں کی بھی یادگار ہیں ورنہ شاید زبانوں میں معانی کی تبدیلی پرانے تعلق کو بھلا دیتی۔ بہر حال انیسویں صدی میں جب فرانس میں ایک ادبی تحریک کا نام Realism رکھا گیا تو اس کی بنیاد زیادہ تر تو لغت کے معنی پر تھی یعنی حقیقت یا واقعہ نگاری کی تحریک' لیکن اس معنی کے ساتھ اشیا اور بالخصوص ذی روح مادی اجسام کے تعلق اور ان کی حقیقت بیان کرنے کے گہرے معنی بھی مضمر تھے۔ فلسفیانہ طور پر یہ تحریک عملیاتی اصطلاح سے زیادہ مناسبت رکھتی ہے' عملیاتی کی طرح اس کا بھی جدید سائنس سے گہرا تعلق ہے وہ بھی علم انسانی کے ذرائع اور مفاد کی ایک طرح سے خدمت کرتی ہے۔ وہ خارجی دنیا کو اپنے عمل ادراک سے آزاد طور پر موجود تصور کرتی ہے۔ اور واقعی طور پر جس طرح وہ اس کا ادراک کرتی ہے اس کو ادب کی صورت میں پیش کرتی ہے۔

فرانس میں Realism اس کی سب سے قابل ذکر تصنیف Defaince yion میں شائع ہوئی۔ بحیثیت مصنف کے شان فلیوری کا مرتبہ کچھ ایسا زیادہ اونچا نہیں۔ مگر یورپ میں حقیقت نگاری کی جدید تحریک میں اولیت کا سہرا اسی کے سر رہا۔ فرانس میں یہ تحریک بہت جلد فطرت نگاری کی تحریک میں ضم ہو گئی جس کا تذکرہ ہم ذرا دیر ٹھیر کے کریں گے۔

دراصل شانقلندری نے ایک ایسے ادبی رجحان کو تحریک کا نام دیا تھا جو ہر ملک کے ادب میں اس زمانے میں نمایاں ہوتی ہے۔ جب تمدن حقیقتوں اور واقعات کے سچے بیان سے ہمدردی کرنے لگتا ہے۔ چنانچہ حقیقت نگاری دراصل اس کے خصائص کا معائنہ کرنا چاہتی ہے' اسی لئے بعض ادبی مورخوں نے ۱۸۳۲ء سے ۱۸۷۵ء تک کے انگریزی ادب کو حقیقت نگاری کا ادب قرار دیا ہے۔ بہر حال انگلستان میں یہ تحریک یا رجحان کہہ لیجئے تو زیادہ مناسب ہے۔ قریب اسی زمانے میں مقبول ہوا جب فرانس میں اس کو ایک نام دیا گیا تھا۔

غزلیت' جیسے کہ ہم غدر سے پہلے کی اردو شاعری کے متعلق کہہ چکے ہیں۔ عام حقیقتوں سے بحث کرتی ہے فطرت کو وہ اصول کے مطابق ڈھال لیتی ہے رومانیت خاص حقیقتوں کو پیش کرتی ہے۔ لیکن رومانیت کی پرواز عقلی نہیں ہوتی۔ اس میں ذاتی وجدان کا عنصر ضرورت سے زیادہ غالب ہوتا ہے۔ انفرادیت کو رومانی نقطہ نظر کی شاعری میں ضرورت سے زیادہ دخل در معقولات کرنے کا حق حاصل ہو جاتا ہے۔

حقیقت نگاری' اسلوب اظہار میں رومانیت کے برعکس ہے۔ ذاتی وجدان اور انفرادی نظر دونوں کی اہمیت یہاں بالکل گھٹ جاتی ہے مگر رومانیت کی طرح حقیقت نگاری' میں بھی خاص حقیقت ہی بیان کی جاتی ہے۔ حقیقت نگاری کا جو ہر تصوریت lealism کے برعکس ہے۔ غزلیت اور رومانیت دونوں میں تصوریت ہوتی ہے حقیقت نگاری تصوریت سے ہمیشہ گھبراتی ہے۔ وہ بھی زندگی کے گہرے سچے اصول کی متلاشی ہے مگر اس کا راستہ دوسرا ہے۔

حقیقت نگاری جتنا ہی باکمال ہوگا اتنا ہی اس کا نقطہ نظر غیر شخصی ہوگا۔ اس میں رومانی ذاتیت کم سے کم ہوگی۔ سب سے پہلے وہ ناظر ہے۔ اس کا پہلا مقصد یہ ہے کہ زندگی کی نقاشی کرے۔ وہ کچھ پوشیدہ نہیں رکھنا چاہتا۔ کچھ نہیں چھپاتا نظریاتی طور پر وہ انتخاب یا تراش خراش کے اصول کا پابند نہیں۔ غیر متعلق تفصیلات کو البتہ وہ کم کر سکتا ہے۔ اس کا انداز بیان بہت صاف سیدھا ہوتا ہے۔ اس کا اسلوب اس کے موضوع سے پوری مناسبت رکھتا ہے وہ اپنی ذاتی رائے کا بہت کم اظہار کرتا ہے۔ روایت کا وہ پابند نہیں یہ خصوصیت اسے کلاسیکی سے ممتاز کرتی ہے۔ واقعی زندگی سے وہ جتنا قریب ہو سکے وہ اتنا ہی بڑا حقیقت نگار ہے۔

تصور نگار Idealism کے برعکس وہ روحانی' وجدانی اخلاقی یا جمالیاتی حدود کا پابند نہیں۔ جو موضوع اسے پسند آئے یا زندگی کے جس پہلو سے وہ اچھی طرح واقف ہو وہ اپنی تصنیف کے لئے استعمال کر سکتا ہے۔ پستی' کا معیار اس کے نزدیک زندگی کی پستی نہیں فن کی پستی ہے کیوں کہ زندگی کا گندے سے گندا پہلو بھی اتنا پست نہیں ہو سکتا کہ اسے وہ بیان نہ کرے۔ وہ دعویٰ کرتا ہے کہ اسے غلیظ سے غلیظ باتیں لکھنے کی اجازت ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ زندگی کی اس سے اچھی اور اہم حقیقتوں کو زیادہ اہم سمجھے اور پہلے انہیں کو بیان کرے یا سرے سے غلیظ چیزوں یا مخرب اخلاق باتوں کا ذکر نہ کرے۔

اس سائنسی دور میں اس اسلوب تحریر اور اس طرز تنقید کی ترقی ضروری تھی۔ اور حقیقت نگاری کی یہ تحریک پوری طرح کامیاب ہوئی مگر اس میں کچھ ایسی خامیاں بھی تھیں۔ جو یورپ کے اعلیٰ ترین ادیبوں اور نقادوں کو فوراً نظر آ گئیں۔

حقیقت کی ایک سے زیادہ سطحیں ہوتی ہیں۔ اس لئے وہ حقیقت نگاری جو خارجی حقیقت پر مبنی ہو، حقیقت نگاری باقی ہی نہیں۔ ایک طرح کا منطقی تضاد فوراً قائم ہو کے اس کی تنقیص کرتا ہے۔ انسانی زندگی کی حقیقتیں خارجی بھی ہیں اور داخلی بھی معاشی بھی ہیں اور وجدانی بھی جسمانی بھی ہیں اور روحانی بھی۔ نفسیاتی بھی ہیں اور نامحسوس بھی اس لئے اعلیٰ ترین ادیبوں نے ان پرتو بر تو اور پردہ بہ پردہ حقیقتوں کو بیان کرنے کے لئے کہیں تو نفسیات تحلیلی کی مدد سے تجزیہ شروع کیا' کہیں ہلکی سی رمزیت Symbolism کو حقیقت نگاری پر شکر کی طرح چڑھا لیا۔ آخر الذکر خصوصیت جدید ڈرامے میں جا بہ جا نظر آتی ہے۔

ا۔ چیخوف' یوجین' او نیل سب کے یہاں حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ ایک ہلکی سی رمزیت بھی ہے۔ اس طرح کہ دونوں ایک دوسرے کو اجاگر کرتے ہیں۔ اور بیرونی حقیقت کے ساتھ ساتھ اندرونی حقیقت بھی نمایاں ہوتی جاتی ہے۔

۲۔ حقیقت نگاری اور اخلاقیات کی کشمکش۔ یہ دراصل آزادی کا مسئلہ ہے' حقیقت نگاری کا یہ دعویٰ کہ اسے اخلاق یا کسی اور بیرونی قدر کے استبداد سے انحراف کا حق حاصل ہے' اس لئے جائز ہے کہ سائنس کا اس قسم کا دعویٰ بھی جائز ہے آزادی رائے میں ہرج ہی کیا ہے۔ لیکن آزادی کی ہمیشہ ایک حد ہوتی ہے۔ ہر فرد کی طرح ہر تحریک اور ہر رجحان کی اصلی آزادی یہ ہے کہ وہ دوسرے فرد' دوسری تحریک کے دوسرے رجحان کی آزادی میں خلل انداز نہ ہو۔ کیوں کہ پھر سیاسی یا ذہنی یا عقلی امن قائم نہیں رہ سکتا۔

اگر سائنس کی طرح جس کے بل بوتے پر وہ پروان چڑھی ہے حقیقت نگاری کا مقصد بھی انسانوں کی خدمت ہے تو علم اخلاق بھی انسانوں ہی کی خدمت کے لئے ان میں انصاف اعتدال اور مساوات کے لئے بنا ہے حقیقت کو اس سے بے جا بگاڑ بھی نہیں کرنا چاہیے اور یہ مشکل نہیں۔ حقیقت نگاری برے سے برے فعل کا نقشہ کھینچنے کے مجاز ہے۔ لیکن اگر وہ اخلاقیات کے ساتھ رہ کے انسانوں کی خدمت کرنا چاہتی ہے تو اس کا فرض یہ ہے کہ یہ نقشہ اس طرح کھینچا جائے کہ اس سے برے فعل کی ترغیب نہ ہو بلکہ اس برے فعل سے منافرت معلوم ہو یہاں یہ اعتراض کیا جائے گا کہ کیوں منافرت معلوم ہو؟ اس کا جواب یہ ہے کہ اخلاقیات انسانوں کے ہزاروں سال کے عملی تجربے کا نچوڑ ہے آپس میں اچھی طرح رہنا سکھاتی ہے۔ اگر اس نے کسی فعل کو برا قرار دیا ہے تو یہ اتنے ہزار سال کے ہمدرد انسانوں کا فیصلہ ہے۔ اس فیصلہ کا ساتھ دینا بھی ایک طرح کی حقیقت نگاری ہے۔

ہمارے بعض ترقی پسند ادیب اخلاقیات کو اضافی قرار دیتے ہیں۔ میں ان سے یہاں یہ کہوں گا کہ وہ

اصول جو اخلاقیات کو جوہر ہیں' دنیا بھر کی ہر قوم ہر ملت ہر طرز خیال میں یکساں موجود ہیں۔ جو اچھائیاں یا برائیاں ثانوی حیثیت رکھتی ہیں' صرف انہیں کی حد تک اختلاف ہے' اخلاقیات کی بنیادی اچھائیوں اور برائیوں کو اضافی قرار دینا بڑی غلطی کے مرتکب جرمن فلسفی ہی ہو سکتے ہیں جن کے نزدیک حاکموں کے اخلاق **Horrenmoral** اور ہوتے ہیں اور محکوموں کے اخلاق **Heerdmoral** سے بالکل الگ دنیا کے تمام بڑے مذہبوں اور بڑے فلسفوں کی طرح اشتراکیت کے اخلاق کا اساس بھی ان تمام اچھائیوں پر ہے جن میں انسان کی اجتماعی بھلائی ہے۔ اور ان تمام برائیوں کی ممانعت پر ہے جس سے انسانوں میں انتشار تفرقہ یا تنازع پیدا ہونے کا خوف ہے۔

۳۔ حقیقت نگاری اور تصوریت **Idealism** کی کشمکش حقیقت نگاری اگر محض مصوری ہو کر رہ جائے۔ جیسا کہ بالعموم اس کا رجحان ہے تو اس کی انسانی' قدر و قیمت گھٹ کر رہ جاتی ہے وہ ایک حد تک بے مطلب سی ہو جاتی ہے لیکن حقیقت نگاری اور تصوریت تو ایک دوسرے کے بالکل متضاد ہیں ان دونوں کو ایک دوسرے کے قریب اگر لایا جا سکتا ہے تو اس طرح کی حقیقت نگاری زندگی کے عظیم الشان منظر کے صرف ایسے پہلوؤں کی نقاشی پر توجہ کرے جو انسان کے ارتقا اس کی خوشی اس کی تسکین اس کے علم اور اس کے عمل ترقی کے لئے زیادہ ضروری ہو تصوریت کی ضرورت کو یورپ میں بہت محسوس کیا جا رہا ہے چنانچہ متعدد ادیب جنہیں نوبل پرائز دیا گیا ان کے متعلق نوبل برائز کے اعلان میں یہ صراحت بھی کی گئی کہ ان کی تصنیفات میں اعلیٰ درجہ کی تصوریت کے قریب آنے میں حقیقت نگاری خود بخود اخلاقیات اور نفسیاتی رمزیت کے بھی قریب آ جاتی ہے۔ حقیقت نگاری کو یہ نہ بھولنا چاہیے کہ حقیقت کوئی دائمی شے نہیں۔ وہ زبان و مکان کا ایک ایسا نقطہ ہے جس سے زندگی کے بے شمار مکانات پیدا ہوتے ہیں۔

اب ہم یورپ کی حقیقت نگاری کی اور دو شاخوں کا تذکرہ کریں گے۔ یہ دونوں تحریکیں الگ الگ اپنی پوری خصوصیات کے ساتھ تو اردو ادب تک شاید نہیں پہنچیں مگر حقیقت نگاری کے عام اصولوں میں ان ضمنی تحریکوں کے بہت سے جزئی اصول مل جل کر ضرور پہنچتے ہیں۔ پہلے ہم فطرت نگاری کا ذکر کریں گے۔

فطرت نگاری کی تحریک جس کا آغاز ہر اہم ادبی تحریک کی طرح فرانس میں فطرت نگاری کی وہ قسم ہے جو زندگی کے ان پہلوؤں کو اجاگر کرنا چاہتی ہے جن کو روایت نے روحانیت نے عمداً فراموش کر دیا تھا۔ وہ عقل ثبوت کو ادب پر منطبق کرنا چاہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس تحریک کو زیادہ تر فروغ فرانس ہی میں ہوا جو ثبوتیت کے فلسفے کا بھی گہوارہ بنا۔ ادبی فطرت نگاروں میں ممتاز گستاف فلابیر' گون کور' برادران' ایمیل رولا

اور موپاساں ہیں۔ ان میں سے اکثر کی تصانیف کے انگریزی ترجموں سے ہمارے نوجوان بہت اچھی طرح واقف ہیں اوران میں سے بالخصوص موپاسان کا اردو مختصر افسانے پر بہت گہرا اثر پڑا ہے۔

فلا بیر کی مادام بووری کا ترجمہ ہندوستان کے کالجوں میں کافی مقبول ہے یہ ناول جس میں مصنف نے بلا رورعایت بے محابا عشقیہ زندگی کی تصویر کھینچی ہے حقیقت نگاری کا شاہکار ہے اس لحاظ سے اس کی وقعت اور بھی بڑھ جاتی ہے کہ پوری زبان چھان چھان کے مصنف نے بالکل صحیح لفظ Motiuste کو صحیح موقع کے لئے انتخاب کیا ہے۔ اس کے باوجود اس کتاب میں اخلاق کا وہ ناقابل انکار نتیجہ بھی حاصل ہوتا ہے کہ عشق ہو یا کوئی اور جذبہ' اس کا حد سے زیادہ گزر جانا نہیں اچھا۔ جو زندہ چلتے پھرتے لوگ اس ناول کے کردار ہیں۔ وہ خارجی اخلاقی تلقین کی بنا پر نہیں بلکہ قصے کی داخلی حقیقت کی بنا پر تجاوز کا خمیازہ بھگتے ہیں۔

فلاپر کا ایک اور ناول جو بہت مشہور ہے لیکن جو غالباً ہندوستان میں زیادہ نہیں پڑھا جاتا۔ مبو ہے۔ یہ قرطاجنہ کی زندگی کے متعلق ایک تاریخی ناول کی حقیقت نگاری کی بنیاد تاریخی تحقیق پر ہے۔ اس ناول میں مصنف نے رومانیت کو فطرت نگاری میں بدل دیا ہے۔

فطرت نگاری کے گروہ میں گون کو ربرادرن کے ناول ہندوستان میں زیادہ مقبول نہیں ہوئے ان دونوں بھائیوں کا مسلک یہ تھا کہ کسی کردار کی شخصیت کا نقشہ اس وقت تک کامیابی سے نہیں کھینچا جا سکتا جب تک کہ اس کی عادت' اس کے انداز گفتگو اور اس کے گرد و پیش کے ماحول سے مصنف اچھی طرح دماغی واقفیت پیدا نہ کر لے۔

ایمیل زولا کی فطرت نگاری کا نظریہ ذرا مختلف ہے وہ ناول کو ایک سائنسی تجربے کے مماثل قرار دیتا ہے۔ کسی کردار کی سیرت مقرر کر دیجئے' اس کی صحت جسمانی اور اس کے جثے کا تعین کر لیجئے تو بس وہ فلاں فلاں کام کرے گا ظاہر ہے کہ یہ نظریہ سب ناقص ہے۔ اور میرے خیال میں زولا نے زیادہ سنجیدگی سے اس کی پابندی نہیں کی۔ انسانی زندگی اور سائنسی تجربے میں بڑا فرق ہے۔ اسباب وعلل خواہ وہ خارجی ہوں یا داخلی ان کے سامنے انسان کا ردعمل خواہ اس کی سیرت کتنی ہی متعین ہو' اس قدر پیچ در پیچ ہوتا ہے کہ اکثر و بیشتر وہ غیر متوقع کام ہی کر بیٹھتا ہے۔ اگر یہ نہ ہوتا تو زندگی حساب کا سیدھا سا سوال بن جاتی۔ زولا کی ذات کی حد تک اس نظریئے سے ایک اور پیچیدگی پیدا ہو گئی ہے۔ فطرتاً اس کا رجحان قنوطیت کی طرف ہے اس لیے جو کردار وہ پیش کرتا ہے وہ بالعموم قابل نفرت ہوتے ہیں اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ زولا انسانی وجدان اور جبلت کو قرار دیتا ہے۔

فطرت نگاری کی تحریک فرانسیسی مصوری کی ایک تحریک کے ساتھ ساتھ پروان چڑھتی جس کا سب سے اہم نمائندہ زولا کا دوست سیزان Gezanne تھا۔ اس تحریک کو اثریت Imprassionlism کہتے ہیں اس نام کی ابتدا Monet کی ایک تصویر 'ایک اثر' سے ہوئی جو ۱۸۶۲ء میں ممنوعہ تصاویر کی ایک نمائش میں منظر عام پر لائی گئی۔ اس تحریک کا اصل مقصد یہ تھا کہ فطرت کی نہایت صحیح نقاشی کی جائے لیکن اس کا اسلوب قرار پایا کہ روشنی اور رنگ اپنے پورے فطری بھدے پن کے ساتھ استعمال ہوں' اسی قسم کا ایک رجحان ہمیں زولا کی فطرت نگاری میں بھی ملتا ہے۔ اثری طرز مصوری میں ترتیب نہیں ہوتی۔ رنگ کے ڈھیر ہوتے ہیں اور ان میں بھی یکسانیت نہیں ہوتی۔ تصویر میں خطوط نہیں ہوتے صرف دھبوں سے اور قلم کی کشش سے مصور تصویر بناتا ہے تاکہ دیکھنے والے پر لیکن دیکھنے کو یہ تصویر ذرا دور سے دیکھنی پڑتی ہے۔ وہی اثر ہو جو اصل منظر فطرت یا فطری شے کے دیکھنے سے ہوتا ہے سیزان اشیا کے حجم اور ان کی کمیت میں ان کی اصلی حقیقت محسوس کرتا ہے۔

حقیقت نگاری کی دوسری شاخ نے اطالیہ میں نشوو نما پائی۔ یورپ میں اظہاریت Exessionism کے نام سے مشہور ہے اور اس کا سب سے بڑا نمائندہ اطالوی ڈرامہ نگار لوی جی پیرالالو Livigipirandelw تھا۔ یہ تحریک فطرت نگاری کے بعد کی ہے اور اس کی ابتدا اس زمانہ میں ہوئی جب یورپ خالص حقیقت نگاری اور فطرت نگاری سے اکتا رہا تھا اور بہت سی تحریکیں جیسے مابعد اثریت Post impressionism مستقبلیت Futurism تصویریں Madimaoism وغیرہ محض تنوع اور ادبی اور دماغی جمناسٹک کے بل بوتے پر پھیلتی جارہی تھیں۔ لیکن ہم اظہاریت کا ذکر یہاں اس وجہ سے کر رہے ہیں کہ ایک تو حقیقت نگاری ہی وہ ایک صورت ہے دوسری یہ کہ اگرچہ اظہاری مصنفین کی تصانیف اور نظروں سے ہمارے اکثر ترقی پسند ادیب شاید ناواقف ہوں لیکن ان کی بہت سی خصوصیات مثلاً ادب کی بے حد وانتہائی آزادی کی خواہش ہمارے نوجوان ادیبوں کا بھی عقیدہ بن گئی ہیں۔ یہ غالباً ان جدید انگریزی تصانیف کا اثر ہے جو اطالوی تحریک سے متاثر ہیں۔

اظہاریت میں آرٹ کا اصلی مقصد اپنا اظہار ہے' ناظر یا حاضر کے جذبات اور احساسات اس سلسلے میں کوئی اہمیت نہیں رکھتے مصنف یا آرٹسٹ جو لکھتا ہے یا بناتا ہے اپنے لئے اپنی مسرت کے لئے ناظرین محض ایک صفر ہیں۔ اس لئے مصنف یا آرٹسٹ کو اجازت ہے۔ کامل آزادی ہے۔ کہ وہ جو چاہے لکھے اس سے اگر کسی کی دلشکنی ہو تو یہ پڑھنے والے کا قصور ہے مصنف کو تو پورا حق ہے۔ کہ وہ جو چاہے کرے۔ ناظر کو

تو وہ تسلیم ہی نہیں کرتا۔

اس نظریے کا اظہاری ادیبوں نے کروچے کے فلسفے کو ماخذ بتایا ہے کروچے کے نزدیک علم دو طرح کا ہوسکتا ہے۔ وجدانی اور منطقی۔ وجدائی علم کا ذریعہ تخیل ہے اور منطقی علم کا تعقل وجدان اثرات کا عملی یا موثر اظہار ہے۔ ہر سچا وجدان اظہار بھی ہے ۔ وہ اظہار کے لئے اپنی تجسیم نہیں کر سکتا وجدان نہیں بلکہ محض احساس یا ایک فطری کیفیت ہے۔ کروچے کے نزدیک جمالی فعل، وہیں میں کسی شکل کی تخلیق پر منحصر ہے اس طرح آرٹ محض وجدان یعنی ذہن میں اثرات کا اظہار ہے۔ وجدان اس وقت آرٹ بن جاتا ہے جب نفس انسانی اس کے مکمل اظہار کی برابر کوشش کرتا ہے۔ اور اس طرح اثرات پر تخیل کا رنگ چڑھ جاتا ہے ۔کروچے کے خیال کے مطابق ایک ایسا وقت بھی آتا ہے کہ آرٹسٹ اگر چاہے تو اپنے اظہار کو بیرونی طور پر ادا کر سکے لیکن اظہار کا یہ بیرونی طریقہ مثلاً شاعری، مصوری سنگ تراشی وغیرہ آرٹ کے اصلی اور خالص لائحہ عمل سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ کیوں کہ آرٹ تو وجدان کا ایک اندرونی فعل ہے۔ یہ قول کروچے یہ دوسری حرکت بیرونی اظہار اشیاء سے پیدا ہوتی ہے یہ ایک عملی ارتکاب فعل ہے۔ یا قوت ارادی کا ارتکاب فعل لیکن آرٹ تصنیف، ہمیشہ اندرونی ہوتی ہے۔ وہ چیز جو بیرونی کہلاتی ہے۔ آرٹ کی تصنیف باقی نہیں رہتی۔

اس طرح تمام نقش کی ہوئی تصویریں بنائے ہوئے مجسمے لکھی ہوئی کتابیں کروچے کے نزدیک بیرونی ہو جانے کی وجہ سے خالصتاً آرٹ کی تصنیف باقی نہیں رہتی، وہ محض یادداشت کے لئے ہیں۔ جسمانی محرکات ہیں جن کی مدد سے آرٹسٹ اپنے وجدان کی دوبارہ پیدا کرتا ہے۔

ظاہر ہے کہ کروچے کے نام نہاد مقلدین جو اپنے کو اظہاری کہتے ہیں اسی بنیاد پر اپنے نظریئے کو قائم کرنا چاہتے ہیں۔ آرٹ کو اگر تجربے کی خالص اندرونی تعمیر سمجھا جائے تو وہ تنقید سے ماورا ہے اور وہ اپنی فطرت کے سوا اور کسی اصول کا پابند نہیں۔ یہ مان لیجئے تو اس سے یہ نتیجہ بھی نکلتا ہے کہ ہر موضوع آرٹ کے لئے یکساں موزوں اور جائز ہے اس طرح ہر عجیب سے عجیب یا غلیظ سے غلیظ مضمون یا موضوع آرٹ کے لئے جائز ہے۔

لیکن جہاں اظہاریوں کا گروہ یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے وہاں خود کروچے کا اخذ کیا ہوا نتیجہ اس کے بالکل برعکس ہے۔ کروچے بے شک نقاد کو آرٹ کی اندرونی تصنیف کی تنقید کی اجازت نہیں دیتا یہ نقاد کے لئے ناممکن بھی تو ہے۔ نقاد کسی کے ذہن کے اندر کے مجسمے کو کیونکہ دیکھ سکتا ہے لیکن جب یہ اندرونی تصنیف

خارجی جسم اختیار کر لے اور اس کا اظہار یا اس کی تجسم بیرونی ہو جائے تو یہ بیرونی تجسیم کروچے کے نزدیک نہ صرف نقاد کی تنقید' بلکہ اخلاقی پابندیوں کی گرفت میں بھی آسکتی ہے کیوں کہ اب یہ اندرونی وجدان کا سوال نہیں رہا۔ اب یہ سوسائٹی کا مسئلہ بن جاتا ہے۔ آرٹسٹ کا ایک بیرونی جسم بنا کے اپنے اصلی حلقہ عمل کو چھوڑتا ہے اور عملی دنیا میں داخل ہوتا ہے جہاں معاشیات اخلاقیات اور سیاسیات سب کی اہمیت ہے اسی لئے کروچے کے خیال میں خارجی تخلیق کے وقت آرٹسٹ کو زندگی کے معاشی حالات اور اخلاقی رجحان کا خیال رکھنا ضروری ہے۔ اس طرح ایک لحاظ سے کروچے حکومت کی مداخلت کو یا رائے عامہ کی مداخلت کو جائز قرار دینا ہے۔ یہاں یہ یاد رکھنا چاہئے کہ اگر کروچے مسولینی کا ہم عصر رہا ہے اور اگر چہ فوسکانی کی طرح اس ۱۹۴۳ء تک اطالیہ سے باہر خاک چھاننی پڑی۔ پھر بھی یہ کہنا بڑی نادانی ہوگی کہ اس کا فیصلہ کہ آرٹ پر سوسائٹی کی گرفت جائز ہے۔ فاشزم سے اس کا اعلان ہے۔ بغیر حقیقت نگاری نامکمل رہتی۔ آرٹسٹ کو من حیث الفرد مختاری حاصل نہیں۔ آزادی رائے کے یہ معنی نہیں کہ وہ دوسری کی آزادی رائے پر حملہ کرے۔ ایک کا تحمل' لحاظ' ٹھیراؤ ضبط ہی وہ چیز ہے۔ جس سے آرٹسٹ اگر وہ پروپیگنڈا کرنا چاہیے تب بھی دوسروں کے جذبات کو ٹھیس نہیں لگاتا اور اپنا کام بھی کر جاتا ہے اپنی بات بھی کہہ جاتا ہے سویٹ روس میں بھی اخلاقی اور معاشی موانے کی بنا پر ادیبوں پر وہی پابندیاں عائد ہیں جنہیں کروچے نے جائز تسلیم کیا ہے۔ ابھی ہمارے نوجوانوں ادیبوں کو اس سلسلہ میں بہت کچھ سیکھنا ہے۔

حقیقت نگاری سے ایک اور بڑا اہم مسئلہ بہت گہرا تعلق رکھتا ہے۔ یہ جنسی موضوع کا مسئلہ ہے۔ یورپ کے جدید ادب میں بھی اس مسئلہ کی بڑھتی ہوئی اہمیت کو بار بار محسوس کیا گیا ہے اور اگر چہ دنیا پھر کے ہزاروں برس کے ادب کا ایک لمحہ بھی عشق اور عاشقی اور عاشقی کے افسانوں پر چرچوں سے خالی نہیں رہا لیکن اب پھر یورپ کے جدید ادب میں جنس کے مسئلہ کو وہ اولین معاشرتی اہمیت حاصل ہوگئی جو اس سے پہلے صرف قرون وسطی میں حاصل تھی۔ ابس اور دوسرے تحریک حمایت نسوان کے سرگرم رہنماؤں نے اس مسئلے کو ادب میں زور شور سے اٹھایا ہے جنس کے متعلق اتنی چھان بین اور اتنی سائنٹی فک تحقیق ہوئی ہے جو اس سے پہلے کبھی نہ ہوئی تھی۔ فرائڈ نے نفسیات تحلیلی کو دریافت کیا گذشتہ جنگ عظیم نے بھی جنس کے مسئلے کی اہمیت کو اور زیادہ واضح کر دیا۔ الغرض ان تمام حالات کے یک جا ہونے کی وجہ سے اور یورپ کی اس روز افزوں جنسی آزادی کی وجہ سے جس کی شکایت حروب صلبیہ کے زمانے کے عرب سوانح میں بھی ہے بلکہ اس جنسی آزادی کے بہت زیادہ بڑھ جانے اور عورتوں کے دعوی مساوات کی وجہ سے مرد اور عورت کے

جنسی تعلقات کا پرانا معیار بڑی حد تک متزلزل سا ہو گیا ہے۔

ہندوستان میں پردے عورتوں سے دوری اور دبی ہوئی جنسی خواہشات کی وجہ سے کسی پیرایہ میں، نقطہ نظر رجعت پسندانہ ہو یا ترقی پسندانہ۔ جنس ہمیشہ دل و دماغ پر حاوی رہی ہے اور اب جب کہ یورپ سے جواز کا فتویٰ مل گیا تو پھر کیا پوچھنا۔ اقبال کا یہ شعر کبھی پرانا نہ ہوگا۔

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس

آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

جنسی مسئلوں اور پیچیدگیوں پر ادب میں ٹھنڈے دل سے غور کرنا اور ان پر بحث کرنا یا ان کا مطالعہ کرنا تو بے شک اس عہد اور خصوصاً ہندوستان میں ایک بہت مفید اور اہم کام ہے لیکن جنسی موضوع کے طلسم میں گرفتار رہنا جنس کو آرٹ یا آوٹ کے لئے مقصود بالذات سمجھنا ترقی پسندی کی نہیں بلکہ انتہا درجہ کی تنزل کی نشانی ہے اور ہمارے ترقی پسند ادب میں ایک ہی قسم کے جنسی موضوع جس تکرار کے ساتھ ساتھ بار بار دہرائے جا رہے ہیں۔ ان سے یہ اندیشہ پیدا ہو چلا ہے کہ شاید ہم پھر پرانی داستانوں کے عشقیہ ماحول کی طرف واپس جا رہے ہیں۔ کبھی کبھی تو پڑھنے والے کو شک ہوتا ہے کہ خود مصنف کے نفسیاتی تجزیے کی بڑی سخت ضرورت ہے۔

اردو ترقی پسند ادب میں یہ جنس پرستی غالباً ڈی ایچ لارنس کے اثر سے آئی ہے۔ سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی کے افسانوں میں یہ ابتذال کی حد تک بڑھ گئی ہے۔ انگریزی تنقید نگار اب ڈی ایچ لارنس کی تصانیف کو وہ اہمیت نہیں دیتا جو اب سے چند سال قبل انہیں حاصل تھی۔ کیوں کہ اب نفسیاتی تحلیل کا علم بھی ترقی کر چکا ہے۔ ادب یورپی ادب کی جدید ترین تحریکوں کا رجحان کھلم کھلا جنس پرستی کے بجائے رمزیت کے ایسے اسالیب کی طرف ہے جن میں جنسی مسئلوں کو پوری واجبی اہمیت تو حاصل ہے مگر جنس کا سوال حد سے زیادہ متجاوز نہیں ہونے پاتا۔

یہاں ترقی پسند ادیب یا ان میں سے وہ دو یا تین ادیب جو جنسی عریاں نگاری کے بڑے حامی ہیں۔ یہ کہیں گے کہ اردو ادب کا دامن جنسی مضامین سے خالی کب تھا؟ داستان امیر حمزہ اور باغ و بہار پڑھئے۔ سودا کی مثنویاں، گلزار نسیم زہر عشق، بہار عشق اور مومن کا کلام پڑھئے۔ آپ کو جنسی ابتذال بھی ملے گا اور جنسی موضوع مقصود بالذات حیثیت سے بھی پھر ہم نے کیا قصور کیا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ اسی وجہ سے تو ترقی پسند ادب کو جنسی موضوعوں کی غلامی توڑنے کی اور بھی زیادہ کوشش کرنی چاہئے جس طرح ترقی پسند

ادیب بہت سی پرانی قدروں کو سرمایہ داری کا افیون' قرار دیتے ہیں انہیں یہ سمجھنا چاہئے کہ جنس میں ہمہ وقتی آلودگی سب سے تیز افیون ہے اس کے یہ معنی نہیں کہ وہ جنسی موضوع کو بالکل ترک کردیں' اس کا یہ مطلب ہے کہ وہ جنسی اصلاح کی کوشش نہ کریں لیکن میں یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ لحاف اور پھسلن جیسے افسانوں سے سوسائٹی کی جنسی اصلاح نہیں ہوسکتی تخریب ہوتی ہے ناتجربہ کار لڑکوں اور لڑکیوں کے لئے اور اس قسم کے افسانوں کا اثر یہی ناتجربہ کار لڑکے اور لڑکیاں لے سکتی ہیں یہ افسانے تخریبی ترغیب کا باعث ہوسکتے ہیں ان کی روح اور غالباً ان کی نیت بھی ترقی پسندی کے مقاصد کے عین خلاف ہے۔

جنسی مضامین میں تفصیلی حقیقت نگاری نہ سائنسی اہمیت رکھتی ہے نہ ادبی' جنس کی تفصیلی حقیقت نگاری کا مقصد محض شہوانی ہوسکتا ہے شہوانیت کا تجاوز قوم کے قوائے عمل پر برا اثر کرتا ہے۔ اول ہی رکاوٹوں اور پابندیوں کی وجہ سے ہندوستان میں جنسی رجحان ضرورت سے زیادہ ہے شہوانی ادب سے یہ رجحان اور زیادہ پستی اور زیادہ رجعت کی طرف مائل ہوجاتا ہے۔

میں مانتا ہوں کہ خاندان یا گھریلو زندگی کا تصور پرانے سرمایہ دار دور کی قدروں کا نتیجہ ہے۔ لیکن ہمارے ادیبوں کو یاد رکھنا چاہیے کہ وہ سویٹ روس یا جدید انگلستان میں نہیں بلکہ موجودہ ہندوستان میں لکھ رہے ہیں۔ ہندوستان میں تعلیم نسواں کی کمی کی وجہ سے جنس پرستی کے افسانوں کا خطرہ اور زیادہ ہے۔ وہ لڑکیاں جو ابھی اسکولوں ہی میں پڑھتی ہیں لیکن جو اردو اچھی خاصی پڑھ لیتی ہیں۔ تعداد میں کالج کی پختہ لڑکیوں سے جو ایسے افسانوں کو بحیثیت ادب' یا بحیثیت فلسفہ زندگی زیادہ تنقیدی نظروں سے دیکھتی ہیں۔ بہت زیادہ ہیں۔ یہ نوعمر لڑکیاں ان افسانوں کے نام نہاد ترقی پسند عنصر کو تو خاک بھی نہیں سمجھ سکتیں' لیکن شہوانی اور جذباتی عناصر ان پر براہ راست فوراً اثر کرتے ہیں اور یوں بھی سچ پوچھئے تو اگر آزادی رائے اور جنسی آزادی اور انفرادیت کے عناصر نکال لیجئے تو ان سب افسانوں میں بجز مریضانہ شہوانیت گندی جذبات پرستی کے اور رہ ہی کیا جاتا ہے؟

بعض اردو افسانوں میں یورپ کی بعض ممنوعہ کتب کی تقلید کی وجہ سے جنسی غلط کاریوں اور جنسی اصل کی دماغی بیماریوں کا موضوع اختیار کیا گیا ہے۔ کبھی تو ان افسانوں کے لکھنے والے اپنا بہانہ جواز حقیقت نگاری کو قرار دیتے ہیں اور کبھی معاشرت کی ان سخت گیر پابندیوں کو جن کی وجہ سے یہ غلط کاریاں پھیلی ہیں۔ اگر نقطہ نظر اصلاحی ہو تو شاید موضوعوں میں کوئی حرج نہ ہوتا مگر ان موضوعوں پر افسانے کچھ ایسا مزہ لے لے کر لکھے جاتے ہیں۔

مثلاً سعادت حسن منٹو کا 'دھنواں' اور بلاؤز' عصمت چغتائی کا لحاف' اور جال محمد حسن عسکری کا پھسلن اور ممتاز مفتی صاحب کے افسانے جو کم وبیش کہیں نہ کہیں سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں۔ کہ نوجوان اور ناتجربہ کار ناظرہ پر ان کا اثر جذبات انگیز ہی ہوسکتا ہے۔ نہ کہ اصلاحی۔ ایسے افسانوں سے جنسی جذبات اور زیادہ مریضانہ ہونے لگتے ہیں۔ ایسی حقیقت نگاری جو زندگی کو مرض میں تبدیل کردے کس کام کی ہے؟ اور اس پر حقیقت نگاری کا اطلاق ہی کیسے ہوسکتا ہے۔ ممکن ہے کوئی ادیب یا ادبیہ یہ فرمائیں کہ یہ معاشرت کے ناسور ہیں۔ ہم ان ناسوروں کو دکھارہے ہیں' میں پوچھتا ہوں کہ ناسور کا کوئی علاج آپ کے پاس ہو تو ایک بات بھی ہے علاج بتایئے۔ ناسور دکھا کے کیا کیجئے گا اور چوں کہ آپ کو علاج کرنا نہیں آتا تو کیوں آپ ناسوروں کو ہوشیار اور ماہر ڈاکٹروں کے علاج کے لئے نہیں چھوڑتے زیادہ چھیڑنے سے ممکن ہے کہ معاشرت کے یہ ناسور بڑھ ہی جائیں۔

حقیقت نگاری اور جنسی موضوع کو بحث کے اس سلسلے میں آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ اگرچہ اعلیٰ ترین ادب کا موضوع بھی کبھی جنس کا کوئی مسئلہ ہوسکتا ہے۔ لیکن بالعموم اعلی ترین ادب اور اعلیٰ ترین حقیقت نگاری کے موضوع اکثر مسائل جنس جن کا اہم ترین پہلو مسئلہ افزائش وتعلیم ونسل ہے' سے ماور اور بالاتر ہوتے ہیں۔ اب یہ نہیں ہمیشہ سے ہوتا آیا ہے زندگی کی اور بہت سی قدریں ایسی قدور جو انسان کو جنس کی محض حیوانی حدود سے پرے لے جاتی ہے۔

جنس کو بھی اس کی واجبی جگہ بے شک حاصل ہے۔ ہومر کا اصل موضوع ہے ان کا اغوا نہیں بلکہ دو تمدنوں' دوطرز خیال' دیوتاؤں کے دوتصوراتی گروہوں مسئلہ جبر وقدر کے عمل اور ردعمل' انسان کی خارجی اور داخلی شجاعت کی آویزش ہے۔ دانتے کا موضوع جنس نہیں جنس سے بہت بلند ہے۔ اگرچہ بیاترچے فردوس میں بھی اس کی رہنمائی کرتی ہے اور وہ شعلہ پوش جہنم میں باولر اور فرانچسکا کو ہم آغوش دیکھتا ہے۔ شکسپیر کے ڈراموں میں اور تھلیو اور کلوپیٹرا اور رمیوں اور جولیٹ کے سوا کسی اور ڈرامے کا مرکزی موضوع نہیں۔ ان تینوں ڈراموں سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ اور کسی چیز کی طرح عشق کا حد سے زیادہ تجاوز کس قدر خطرناک ہوتا ہے دنیا بھر کی اعلیٰ ترین شعرا نے جس عشق کو سراہا ہے اس میں جذبات جنسی کو صرف ایک مناسب جگہ حاصل رہی ہے اور جس قوم پر جذبات جنسی اور جنسی مصروفیتیں ضرورت سے زیادہ حاوی ہوتی ہیں اس کا زوال یقینی ہے۔ رومتہ الکبری اور بغداد اور خود اس نے زمانے میں فرانس کی تباہی ہماری نظروں کے سامنے ہے۔

☆☆☆

انقلابی قدریں

عزیز احمد

انقلاب انسان کی ارتقائی زندگی کا سب سے بڑا مصلح ہے جب زندگی آنکھوں پر پٹیاں باندھے کسی پرانی روایتی روش پر چلتے اکتا جاتی ہے تو انقلاب آنکھوں کی پٹیاں کھول کے ایک نیا راستہ دکھاتا ہے اگر انقلاب اس قسم کا ہے کہ اس سے انسان کی اکثریت کو فائدہ پہنچے تو وہ اپنے اندر بے شمار انسانی خوبیاں رکھتا ہے ایسا ہی انقلاب دراصل صالح ہے۔

ادب جو زندگی کا پابند ہے جو زندگی سے گریز کر ہی نہیں سکتا انقلاب سے ہمیشہ متاثر ہوتا ہے کبھی کبھی وہ انقلاب کا پیش رو بھی بن جاتا ہے کیوں کہ وہ صاحب دماغ آدمیوں کا آلہ کار ہوتا ہے ادبی روایتیں قدیم اسالیب ادب جن کی جگہ کوئی ادبی انقلابی تحریک خالی کرانا چاہتی ہے روایتوں کی شکل میں کبھی ظہور میں نہیں آتیں پہلے وہ بھی انقلابی اسالیب ہوتی ہیں جن کو قبولیت عامہ اس قدر رواج دیتی ہے کہ وہ بالآخر ادبی

روایات بن جاتی ہے اور اپنی قدامت اور رائے عامہ کی سرپرستی کی وجہ سے وہ کبھی کبھی ماضی کو حال پر اور زندگی کے فنی پہلو کو افادی پہلو پر ترجیح دیتی ہیں۔

شروع شروع میں جب روایات شاعرانہ میں جان ہوتی ہے تو ان میں بڑی ملائمت اور ڈھلنے کی صلاحیت پائی جاتی ہے لیکن رفتہ رفتہ یہ روایات سخت ہوتی جاتی ہے اور جب وہ زندگی جوان کو اندر سے ڈھالتی تھی بہہ جاتی ہے تو وہ صرف خالی سانچے بن کے رہ جاتی ہیں بہت سے شعرا پرانی روایات میں جان باقی دیکھتے ہیں نئی ترکیبوں اور ترتیبوں سے اور ان سانچوں میں نئی جان ڈال کے انہی روایات کو بناتے ہیں مثال کے طور پر حسرت موہانی کا تغزل ملاحظہ ہو جس کی اندرونی دھڑکن ہوئی زندگی سے انکار ہی نہیں کیا جاسکتا لیکن جدت پسند شعران پرانے سانچوں میں کوئی ادبی زندگی کی تخلیق کے لئے ناموزوں اور ناکافی اور کبھی کبھی سخت مضر سمجھتے ہیں اور ادب میں انقلاب کی تحریکیں شروع کرلے کبھی پرانی روایاتی اسالیب میں نئے مضامین' نئے موضوع متعارف کئے جاتے ہیں کبھی پرانے موضوع اور مضامین کے لئے نئے قالب ڈھالے جاتے ہیں۔ بہر حال اسلوب ہو یا مضمون' جب ایک بار انقلاب آجاتا ہے تو یہی انقلاب آہستہ آہستہ اپنی ملائمت کو کھو بیٹھتا ہے۔ روایت بن جاتا ہے اور پھر ایک نئے انقلاب کی ضرورت ہوتی ہے جو اور نئی انقلابی قدریں لائے اس طرح ارتقاء کا کھیل جاری رہتا ہے۔

پرانی ادبی روایات کی اندرونی زندگی کثرت استعمال سے فنا ہو جاتی ہے ایسے شعرا اور ادیب جن میں حرکت حیات کم ہوتی ہے۔ وہ نسلاً بعد نسل متقدمین کے ڈھالے ہوئے سانچوں میں جواب خالی ہو چکے ہیں۔ اپنی تحریریں ڈھالتے جاتے ہیں۔ ہوتا یہ ہے کہ روایات کی فنا کے بعد ادب میں خلا کی وجہ سے خود بخود انقلاب آتا ہے لیکن انقلاب کو ایک محرک کی تلاش ہوتی ہے اور یہ محرک زیادہ تر بیرونی اثر ہوتا ہے۔ مثلاً کسی اور ملک کے ادب کی مثال سیاسی یا وجدانی ہیجان۔

جدت پسند قوت تخلیق کا دارومدار کسی بالکل نئی چیز کی ایجاد پر ہرگز نہیں بلکہ یہ پرانی چیزوں کی ارتقائی تجدید پر ہے۔ کیوں کہ زندگی کا سلسلہ کہیں منقطع نہیں ہوتا۔ ادب کا سلسلہ بھی منقطع نہیں ہوسکتا۔ اگرچہ کہ مستقبل ماضی سے بہت آگے ہے لیکن ماضی کے حاصل سے فائدہ اٹھائے بغیر مستقبل میں کچھ نہیں کیا جاسکتا۔ یہ جدید نظریہ کی ایجاد وہی درجے کی تخلیقی قوت کا مظہر ہے ایک بڑی پست غلطی ہے۔ قوت تخلیق ایجاد سے آزاد ہے۔ وہ امکانات کی تلاش اور ان پر عبور کا نام ہے قوت تخلیق نہ روایت کی غلامی کرتی ہے۔ نہ ایجاد کی اس کا سب سے بڑا امتیاز اس کی انفرادی خصوصیت ہے۔

ایک انقلابی قدر البتہ ایسی ہے جو کبھی پرانی نہیں ہو سکتی۔ جو کبھی روایت نہیں بن سکتی کیوں کہ اس کا اور انسانی ارتقاء کا ساتھ کبھی نہیں چھوٹ سکتا یہ انقلابی قدر ادب کی انسانیت ہے یہ نہ اسلوب ہے نہ موضوع بلکہ ایک طرح کا حسن نیت ہے۔ ادب کی یہ نیت ہے کہ جو کچھ لکھا جائے اس کا مقصد انسان کی فلاح و بہبود انسانوں کے لئے ایک اقتصادی انصاف کا تصور ہو یہ انقلابی تحریک لازوال ہے۔ ہر بڑے ادبی انقلاب میں یہ کسی نہ کسی طرح ضرور شریک رہی ہے۔ اسی وجہ سے نشاہ ثانیہ کی ادبی تحریک کو انسانیت پرستی بھی کہتے ہیں۔ یہی تحریک جدید رومانت کی سیاسی روح عمل بن چکی ہے۔ اسی کی وجہ سے یونانی ڈارمے کی عظمت لافانی ہے اسی کی وجہ سے بہت سے اشتمالی اخباروں کے نام انسانیت رکھے گئے ہیں۔ جب تک انسان اس دنیا میں ہے اور ترقی کر رہا ہے اس وقت تک یہ تحریک کبھی پرانی نہ ہوگی۔ یہی موجودہ انقلابی تحریک کی جان ہے۔ ہم دیکھ آئے ہیں کہ ادب کبھی زندگی کے راستوں سے فرار نہیں کر سکتا۔ لیکن جو ادب انسانی قدور کا دوست ہے وہ زندگی کا ممد و معاون ہے وہ زندگی کا محسن ہے وہ اگر چہ ماحول کی پیداوار ہے لیکن ماحول کے قیود سے آزاد ہے۔

ادب کی انسانیت کا نظریہ بہت پرانا ہے۔ تمام تر اخلاقیات کی اسی بنا پر بنیاد ہے۔ اشتراکیت میں انسانیت کا اساس' معاشی مواقع کی یکساں فراہمی اور یہ اصول ہے کہ کوئی انسان کی اور انسان کی محنت سے ناجائز فائدہ نہ اٹھا سکے۔ پرانا نظریہ' انسانیت' انسان کی اکثریت کے معاشی اور اقتصادات کو بڑی حد تک فراموش کرتا آیا تھا۔ یہ انسانیت کا نیا پہلو ہے اور اس لئے بہت اہم ہے۔

اشتراکی نقادوں کا یہ نظریہ کہ ادب' معاشی ماحول کا پابند ہے کوئی نیا نظریہ نہیں۔ ادب اور اقتصادی حالات کے تعلق کا تین Taive اور سنیت بیود دونوں نے اچھا خاصا مطالعہ کیا ہے اور اب تو ادب کی معاشی توجیہ بھی من جملہ اور طریقوں کے تنقید کا ایک اہم طریقہ بن چکی ہے۔ بورژوا نقاد بھی سیاسی اور معاشی اثرات کو بہت اہمیت دیتے ہیں لیکن دست چپ کے نقادوں کی تنقیدیں اور بورژ آ معاشی توجیہ میں بنیادی فرق یہ ہے کہ اول الذکر ادب کو طبقاتی کشمکش پر منطبق کرتے ہیں۔ یعنی سرمایہ داروں کا ادب مزدوروں کے حقوق کے مقابل سرمایہ دارانہ اختیارات کی حمایت کرے گا۔ یا مزدوروں کی اہمیت اور ان کے حقوق کو نظر انداز کرنیکی کوشش کرے گا۔ اسی لئے اشتراکی نقاد ادب کی خالص' جمالیاتی' نظریوں اور آرٹ برائے آرٹ کے نظریوں کو جو فی الحقیقت بے بنیاد ہیں' بہت اشتباہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ اور کہتے ہیں کہ یہ ایک طرح کی ادبی افیون ہے تاکہ مزدور کا ذہن اہم اقتصادی اور معاشی مسئلوں کی طرف منتقل نہ

ہو۔اسی لیے اشتراکی تنقید جو اپنے آپ کو تاریخی اصول تنقید بھی کہتی ہے طبقاتی کش مکش کے مطالعے کے اصول کو اپنی خاص محرک قرار دیتی ہے۔

تاریخی اصول تنقید' تاریخی' عالم کو تین ادوار میں تقسیم کرتا ہے جاگیردارنہ نظام سرمایہ دارانہ نظام اور اشتمالی نظام' یہ تقسیم تاریخ یورپ پر بھی اچھی طرح منطبق نہیں ہوتی' تاریخ اور تجسس کے بعد لکھی جائے گی تو معلوم ہوگا کہ اس معاشی ارتقا کے نظریے میں مزید اصلاح کی کتنی گنجائش ہے۔لیکن بہر حال اس سوال کی اقتصادی یا سیاسی صحت سے ہمیں براہ راست کوئی تعلق نہیں ادب کی حد تک یہ تقسیم محض نیم صحیح ہے۔یہ ضروری نہیں کہ سرمایہ دارانہ ادب جاگیردارانہ ادب کے مقابلے میں ہمیشہ ترقی پسند ہو۔مثال کے طور پر تامس مور اور بیلن کے سیاسی خیالات کا مقابلہ کر لیجئے۔اسی طرح یہ بھی ضروری نہیں کہ سرمایہ دارانہ دور کے ادب کے مقابلے میں انقلابی دور کا ادب زیادہ ترقی پسند ہو۔مثال کے طور پر انقلاب سے پہلے کے روسی ادب کا انقلاب کے بعد روسی سے موازانہ کیجئے۔

کارل مارکس کی سی معاشی اقتصادی اور سیاسی مساوات کی تعلیم اپنے اپنے زمانے کی قیود کے باوجود افلاطون۔مزدک اور تامس مور بھی دے چکے ہیں۔ان تمام مثالوں سے میرا مقصد یہ ہرگز نہیں ہے کہ میں اشتراکی نظریہ تنقید پر اعتراض کریں۔میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ قطعی اعتراضات سے پہلے اسکی بڑی ضروری ہے کہ ہمدردی کے ساتھ قدیم ادب کا پھر مطالعہ کیا جائے اس میں ترقی پسندی اور انسانیت کے بہت سے جوہر ملیں گے۔اس پورے ادب کو طبقاتی کش مکش کی کسوٹی پر رد کر دینا ٹھیک نہیں جہاں سے جتنی مدد مل سکے لینی چاہئے اور مستقبل کی تعمیر میں ماضی کے انسانی اور ترقی پسندی کے جوہروں سے برابر اعانت حاصل کرنی چاہیے۔

یہ بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ ابتدائی مارکسی نظریئے نے ادب کو معاشی توجیہ حدوں میں ہرگز قید نہیں کیا۔ دست چپ کی تنقید معاشی عناصر کے علاوہ دوسری قوتوں کی بھی قائل ہے۔اینگلز نے ۱۸۹۰ء میں لکھا تھا۔ میں اور مارکس ایک حد تک اس امر کے لئے مورد الزام ہیں کہ نوجوان مصنفین ادب کے معاشی پہلو کو واجبی حد سے زیادہ اہمیت دینے لگے ہیں' اینگلز نے یہ بھی لکھا ہے لاتعداد قوانیں ہیں جو ایک مجموعی موصل پیدا کرتا ہے۔یعنی تاریخی واقعہ۔

لینن نے یہ بھی کہا ہے' حقیقت کے کسی مظہر کے تمام پہلوؤں کی کلیت ہی سے سچ تربیت پاتا ہے' اس طرح یہ کہنا کہ اشتراکی تنقید تصوراتی' وجدانی یا دوسرے غیر معاشی پہلوؤں کے لئے کوئی گنجائش نہیں رکھتی

بڑا غضب ہے۔ اگر محض انقلابی موضوع ہی ادب کی عظمت کا واحد معیار ہوتا تو غالباً کمیونسٹ مینوفسٹو ادب کا سب سے بڑا شاہکار سمجھا جاتا' دست چپ کی تنقید اور سویٹ روس کی تنقید بھی ایک ایک حد تک معاشی توجہ کا ادب کا واحد زاویہ نگاہ نہیں بناتی مگر اس کا شمار اہم ترین زاویہ ہائے نگاہ میں ضرور کرتی ہے اور طبقاتی کشمکش تحلیلی کے اماموں فرایڈ ینگ آڈلر' کی تحریروں کا بڑا اثر ہے۔ اس کی وجہ سے۔

فرائڈ کی تحریریں یقینا بورژوا ہیں۔ جاں اسٹریچی نے انہیں بار بار بورژوا قرار دیا ہے لیکن اشتراکی ادیبوں اور تنقید نگاروں پر نفسیات تحلیلی کے اماموں فرائڈ' ینگ آڈلر' کی تحریروں کا بڑا اثر ہے۔ اس کی وجہ سے اشتراکی ادب کو وہ باطنی قدریں مل گئی ہیں جو غالباً محض معاشی توجہ میں نہ ملتیں دوسری طرف اشتراکی صحت مندی نفسیات تحلیلی کے اس مریضانہ رجحان کو کم کرتی ہے۔ جو بوژروا ادیبوں خصوصاً جین اونیل کی تصنیفوں میں موجود ہے۔ اسی لئے صحیح ترقی پسندی کے لئے جنس کا موضوع اسی حد تک جائز ہے جب تک یہ صحت مندانہ اور اصلاحی ہو۔ جب ادب مریضانہ جنس پرستی میں مبتلا ہو جائے تو ظاہر ہے وہ رجعت پسند ہو جائے گا۔ جنس کا مسئلہ نسل انسانی کی افزائش اور برومندی کا مسئلہ انسان جدید کی تعمیر کا مسئلہ ہے۔ مریضانہ جنس پرستی کا جو رجحان ہمارے ترقی پسند ادب میں بالعموم بڑھتا جا رہا ہے۔ وہ ایک سخت مضر عنصر ہے۔ اس کی بنیاد راہ گم کردہ رومانیت پر ہے۔ اور اس کو نفسیات تحلیلی کے ہاتھوں صحیح نہیں بلکہ غلط پرورش نصیب ہوئی ہے لیکن یہ شکر کا مقام ہے کہ کم سے کم بعض ادیبوں کے یہاں جنس کی آزادی کے معنی فطرت سے ایک ہمدردانہ صحت مند تعاون کے ہیں۔ پرانی حد بندیوں' اور معاشرتی جامیوں کے مریضانہ ردعمل کے نہیں۔ یہ آخر الذکر ردعمل اس حالت میں جب کہ ہندوستان پر ناگزیز معاشری مجبوریاں عاید ہیں۔ حقیقی آزادی کی نہیں بلکہ اور زیادہ مریضانہ جنسی گمراہی اور جنس پرستی کی ترغیب دیتا ہے اور اس ترقی پسندی کی روح کے لئے مسموم ہے جتنی تفصیل سے اس مریضانہ ردعمل کو اجاگر کیا جائے گا۔ اتنی ہی شدت سے اصلاحی نہیں بلکہ مریضانہ اور ترغیبی پہلو بڑھتا جائے گا۔

ایک بار جب ہم معاشی توجہ کے ساتھ ادب کی دوسری قدروں کا وجود تسلیم کرلیں تو آزادی رائے کی اہمیت واضح ہو جاتی ہے۔ ہندوستان میں تو پھر ایک حد تک آزادی رائے ہے بھی لیکن یہ مسئلہ پرولتاری آمریت کے لئے بڑا اہم ہے۔ اگر ادب پرولتاری آمریت کی آزادی کے ساتھ مدد کرے تو وہ محکومانہ مدد کے لئے مقابلہ میں بہت اہم ہوگی۔

ایک اور اہم اصول یعنی ارتقاء بالضد کا اصول' ادب اور خیالات دونوں کی حد تک آزادی رائے کا پابند

ہے۔ آزادی رائے ہی سے ہر نظریئے یا دعویٰ کا تضاد بھی پیدا ہوسکتا ہے۔ اور تضاد کے بغیر ترکیب و امتزاج ناممکن ہے۔ اگر ادب کو آزادی رائے کی اجازت نہ دی جائے تو ارتقا بالضد کا قانون جو اشتراکی اصول میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ عمل میں نہیں آسکتا لیکن آزادی رائے اسی وقت صحیح آزادی بن سکتی ہے جب وہ کسی اور کی آزادی میں سدراہ نہ ہو۔ اس طرح نہ صرف سیاسی بلکہ ذہنی خود ارادیت کا جواز ثابت ہوتا ہے اور ذہنی خود ارادیت 'انفرادیت کا دوسرا نام ہے' لیکن آزادی رائے اور ہر طرح کی آزادی کی طرح مجبور ہے کہ وہ ایسے رجحان کو ہرگز ابھرنے نہ دے جو آزادی اور انسانیت کے دشمن ہیں۔ لامتناہی آزادی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ بالخصوص انسانوں کی سماجی زندگی میں جہاں آزادی کے معنی دوسری کی آزادی کے احترام کے بھی ہیں۔ ایسی آزادی جو دوسروں کی آزادی میں دخل نہ ہو فی الحقیقت آزاد ہوگی اور وہ اس کی پابند بھی ہوگی کہ آزادی چھیننے والی ہر تحریک کی دشمن ہو۔ اس طرح وہ ادب جو اس اصول آزادی کا حامی ہو۔ ہمیشہ آزاد' صحت مند ادب ہوگا۔ اور اس رجعت پسندی کا مقابلہ کرتا رہے گا۔ جو آزادی اور انسانیت کی دشمن ہو۔ ادب کی اتنی آزادی بہت ضروری ہے اور پھر کسی میا کوسکی کی خودکشی کی ضرورت باقی نہ رہے گی۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اکتوبر کے انقلاب سے بہت پہلے لینن نے آرٹ اور ادب کی آزادی کا مضحکہ اڑایا تھا۔ مگر اس سے اس کا مقصد طبقاتی کشمکش سے آرٹ کی آزادی کا وہ نام نہاد دعویٰ تھا۔ جس کی آڑ میں حکمراں طبقے پر دلناری ادب اور تنقید میں براہ راست مداخلت کرتے تھے۔ لینن نے دراصل آرٹ کی آزادی کی نہیں بلکہ آرٹ کی آزادی میں خلل اندازی اور اس کے گمراہ کرنے کی کوشش کی مخالفت کی تھی۔

لینن نے کہا ہے۔ پورا اثر وآ ادیب' آرٹسٹ یا اداکار کی آزادی روپے رشوت اور سرپرستی کی پوشیدہ (ریاکارانہ) محکومی کے سوا کچھ نہیں ہم سوشلسٹ اس ریاکاری کی قلعی کھولیں گے۔ ان غلط نشانوں کو پھاڑ پھینکیں گے۔ اس لئے نہیں کہ ہم بے طبقہ ادب یا آرٹ حاصل کریں تو یہ صرف بے طبقہ اشتراکی سماج میں ممکن ہے۔ بلکہ اس لئے کہ ہم اس آزاد ادب کا جس کی آزادی ریاکاری کی ہے اور جو درحقیقت سرمایہ داروں سے وابستہ ہے۔ اس حقیقی آزاد ادب سے مقابلہ کرسکیں جس کا پرلتا سے بہت گہرا تعلق ہے۔

لینن کی اس رائے کی روشنی میں ایک سویٹ نقاد لکھتا ہے۔ لینن کے یہ الفاظ اس اساسی فرق کو بالترتیب بیان کرتے ہیں جو سرمایہ داری کے آرٹ اور حالات کے آرٹ میں جب کہ اشتراکی سماج کی تعمیر ہو رہی ہو' موجود ہے سرمایہ دارانہ حکومت میں آرٹ بڑی زحمت سے سرمایہ داری کہ میسی ناس سے آزادی' حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن اس صرف فریب و آزادی آرٹسٹی بوہیمیا کی دکھاوے کی آزادی ہی

مل سکتی ہے۔ پرولتاری آمریت میں آرٹ کا تاریخی طور پر ابھرتے ہوئے طبقے یعنی پرولتاری سے کھلم کھلا اور براہ راست تعلق ہے اور وہ سچے معنوں میں آزاد ہو جاتا ہے ہمیشہ کے لئے اسے اس نام نہاد' آزادی سے نجات مل جاتی ہے جو آرٹسٹ کو سرمایہ دارانہ سماج کے حالات میں حاصل ہے۔

یہاں ہمیں بہت ادب سے یہ کہنے کی اجازت دیجئے کہ محض اس قدر آزادی کافی نہیں پرلتاری آمریت کو چاہیے کہ آرٹ اور ادب کو اس سے زیادہ آزادی دے۔

سویت ادب اور آرٹ کا نظریہ دست چپ کے ادب اور آرٹ کے نظریوں سے مختلف ہے۔ اکتوبر کے انقلاب کے بعد نشو ونما کے پہلے دور میں سویٹ یونین کا آرٹ لینن کے الفاظ میں دست چپ کی طفلانہ سوزش کے زمانہ سے گذر رہا تھا۔ سویٹ ادب کی سچی تاریخی نشو ونما دست چپ کی تحریکوں سے الگ ہی رہی اور اگر چہ کہ ابتدائی زمانے میں عملی طور پر دست چپ کے ادیبوں اور حسن کاروں نے انقلاب کی اور عوام الناس میں انقلابی تحریکیں پھیلانے کی بڑی مدد کی۔ پھر بھی سویٹ آرٹ اور ادب کے بانی اور پیرو اپنی تحریک کو دست چپ کی شاگردی سے آزاد سمجھتے ہیں سوبٹ تھیٹر پر البتہ دست چپ کے اثرات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

جب سویٹ روس کا منظر بدلا' نئے حرفتی شہر ظہور میں آئے۔ ویران پہاروں سمجھا ہے تو یقیناً وہ ایک طرح کا گریز ہے' زندگی سے منہ موڑنا ہے لیکن اگر یہ روحانیت مجاز یعنی عالم رنگ وبو کے پورے تجزیئے۔ اور پورے مطالعہ کے ساتھ ساتھ ہے۔ تو یقیناً وہ ایک وجدانی کیفیت ہے۔ اور اس کو جائز قرار دینا انقلابی ادب کے لئے بھی بہت ضروری ہے۔ اسی کے یہ معنی نہیں کہ انقلابی ادب وجدانی قدروں کی طرف کرے ۔اس کی کوئی ضرورت نہیں۔ وجدانی زندگی پر پہلے ہی سے ضرورت سے زیادہ توجہ ہوتی رہی ہے لیکن اگر انقلابی ادب وجدانی ادب کی قدروں کو رد کرے' ایسی قدروں کو جو وجدانی ہونے کے ساتھ ساتھ اقتصادی دنیا کو نہیں بھولی ہیں' یا انہی کا نتیجہ ہیں۔ اگر وہ ایسی قدروں کو بلا تجزیہ وامتحان مردود قرار دے تو یہ اس کی زیادتی ہے۔ ازمنہ وسطی کی عیسائیت مذہبی زندگی کے تین مدارج قرار دیتی تھی۔ عملی زندگی جس میں محنت کرنے والا آدمی اپنے پورے دنیاوی اور سماجی فرائض ایمانداری سے انجام دیتا ہے۔ دوسری فکری زندگی یا گیان دھیان کی زندگی جس میں وہ اعلیٰ رہنمائی اور روحانی فرائض ادا کرتا ہے مگر تیسری اور اعلیٰ ترین زندگی مشترکہ زندگی ہے جس میں عملی اور روحانی یا وجدانی قدریں باہم مل جاتی ہیں۔ یہ زندگی خیر کثیر کے استحکام کے لئے شر کو مٹانا چاہتی ہے۔

انسان کا ہزار ہا سال کا وجدانی تجربہ محض دھوکا نہیں ہو سکتا۔ برگسان کی مقبولیت سے ظاہر ہوتا ہے کہ آج بھی وجدان کی انسان کو اتنی ہی ضرورت ہے۔ جتنی ہمیشہ رہی ہے اور میرا تجربہ ہے کہ اشترا کی ملک کا رہنے والا نیا انسان بھی جب تمام معاشی مسئلے حل کر چکے گا تو وہ ایک باطنی' اندرونی خلا محسوس کرے گا جس کے لئے وجدانی احساس کی ضرورت ہے۔

☆☆☆

اردو ادب کی جدید تحریک

عزیز احمد

اردو ادب میں جدید عناصر کی ضرورت اب سے پہلے محسوس ہوئی روایتی مضامین کی زندگی جب کمزور پڑ گئی تو ایک نئے راستے کی ضرورت تقریباً ہر بڑے شاعر نے محسوس کی۔ میر کی انفرادیت غالباً اردو شاعری میں ایک نئی زندگی کی پہلی نشانی ہے۔ یہ انفرادیت پرانے رسوم و آئین کی پابند ہے۔ لیکن ان رسوم و آئین کو اور ان کے ساتھ پرانے سانچے کو وہ ایک نئے شخصی جذبے سے مملو کرتی ہے۔ یہ جذبہ یاسیت یاس انگیز رومانیت کا ہے جس میں عشق اور موت مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ جس کی نوعیت مریضانہ ہے۔ پھر اس جذبے کی کیفیتیں انفرادی ہیں ان میں ایک طرح کی قنوطی انسانیت ہے۔ میر اپنے ماحول کی قنوطیت اور اپنے افتاد طبیعت سے مجبور تھے۔ اس کے باوجود ان کی شاعری میں جان ہے۔ اس سے انکار ہو ہی نہیں سکتا۔

یہ انفرادیت غدر کے زمانہ سے کچھ پہلے غالب اور مومن میں پھر اپنی پوری شان و شوکت سے نمایاں ہوتی ہے۔ مومن کی عشقیہ شاعری کسی لحاظ سے بھی پامال اور پیش افتادہ نہیں۔ ان کے اپنے تجربے' ان

کے افرادی تجربے سے ان کی شاعری کے خمیر کی تعمیر ہوئی۔ اس لئے ان کی عشقیہ شاعری میں ان کا ذاتی سوز و گداز کی روح طاری و ساری ہے، کبھی کبھی وہ پرانی روایتوں کو بھی نظر انداز کر جاتے ہیں۔ وہ ایسی باتیں اور اپنی ظاہری اور باطنی عشق کے ایسے رموز اور نکات بیان کر جاتے ہیں۔ جن کے بیان کرنے کی اجازت نہیں۔

غالب کی شخصیت باوجود تنگ نائے غزل میں محصور رہنے کے ہر طرح آزاد ہے۔ وہ پرانی روایتوں کو عشق اور رشک کے مضامین کو بھی باندھے، ہیں لیکن محض روایتوں کی طرح اور جب حقیقی شاعری کی طرف توجہ کرتے ہیں، تو معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کا کوئی کوہ کن ایک ایسا پہاڑ کاٹ رہا ہے جو ماضی اور حال کو مستقبل سے جدا کرتا ہے، ان حکیمانہ اشعار ان کے تصوف، ان کی موعظت، ان کے طنز اس کے مذاق، ہر چیز میں ایک ذوق نہ ایک جوش حرکت حیات کی جھلک ہے جو اندرونی داخلی طور پر مستقبل کی طرف ایک آنے والے دور کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ وہ ایک طرح کے شاعر آخر الزماں ہیں جن پر ہزار ہا سال کی پرانی فارسی اردو شاعری کا خاتمہ ہوتا ہے۔ اور جن سے ایک نئے گہرے باطنی رمز یا حقیقت اساس ادب کا آغاز ہوتا ہے۔ غالب کی شاعری میں وہ حرکت ہے جو اس سے پہلے کے صد ہا سال کے سکون کو ختم کرتی ہے۔

مثال کے طور پر دیوان غالب کی ابتدائی تین چار غزلوں میں یہ شعر ملاحظہ ہوں۔

جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

☆

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد
سر گشتہ خمار رسوم و قیود تھا

☆

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی درد بے دوا پایا

سادگی پکاری ' بیخودی وہشیاری
حسن کو تغافل میں جرأت آزمایایا

☆

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
میری آہ آتشیں سے بال عنقاجل گیا
عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحراجل گیا
میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل
دیکھ کر طرز تپاک اہل دنیا جل گیا

☆☆☆

اس میں شک نہیں کہ غالب کے کلام میں رجائیت زیادہ نہیں اتنی بھی رجائیت نہیں جتنی حافظ شیرازی کے کلام میں ہے لیکن غالب کا زمانہ ہی یاسیت اور قنوطیت کا تھا۔ ہر طرف ادبار، زوال تباہی لیکن اس رجائیت کے فقدان کے باوجود غالب میں پست اور مریضانہ قنوطیت بھی بہت کم ہے۔ سخت سے سخت مصیبت کے وقت میں بھی وہ ایک قابل تعریف خودداری کو ہاتھ سے نہیں چھوڑتے ان کے اظہار تکلیف میں بھی ایک طرح کی آن بان ہے۔ اس کا بہترین نمونہ ان کا وہ فارسی ترجیع بند ہے جو انہوں نے قید کے زمانے میں لکھا۔ اس کے یہ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

شمع ہر چند بہ ہر زاویہ آسان سوزد
جو شترآن ست کہ بر قطع درایوں سوزد
عودمن ہرزہ سوزیداگر سو ختنی ست
بہ گنارید کہ درمجمر سلطان سوزد
خانہ ام زآتش بیداد عدو سوخت دریغ
سوختن داشت زشمعے کہ شبتاں سوزد

منہم آں سوختہ خرمن کہ زافسانہ میں
نفس راہ رو در ہزن ودہقاں سوزد
منم آں قیس کہ اگر سوئے من آید لیلہ
محمل از شعلہ آواز حدی خواں سوزد
آہ ازیں خانہ کہ روشن نہ شوددور شب تار
جزبداں خواب کہ درچشم نگہباں سوزد
آہ ازیں خانہ کر درد ے نتواں یا فت ہوا
جزسموے کہ خس و خار بیا باں سوزد
اے کہ درزاویہ شب ہا بہ چراغم شمری
ولم از سینہ بروں آر کہ واغم شمری

یہی وجہ ہے کہ باوجود دربار سے تعلق رکھنے کے وہ دربار کو خوش نہ رکھ سکے ان کے قصائد اور مدحیہ اشعار پھیکے ہیں۔ بار بار وہ گستاخیاں کر جاتے ہیں اور مجبوراً گستاخیوں کی معافی مانگتے ہیں۔ غدر کے بعد انہوں نے ملکہ معظمہ وغیرہ کی تعریف میں فارسی قصائد بھی لکھے۔ مگر وہ بھی سب روکھے' پھیکے ہیں یہ ایک کہن سال تلخ ایام شاعر کی مجبوری کوشش تھی۔ جو نہیں جانتا تھا کہ اپنے نئے مالکوں کو کس طرح خوش کرے۔

نظیر اکبر آبادی ترقی پسند شاعر متفقہ طور پر اپنے پیش رووں میں تسلیم کرتے ہیں۔ نظیر کا سب سے بڑا کارنامہ ٹھوس زندگی کی طرف توجہ تھی' اب تک اردو شاعری میں حقیقت' روح یا جوہر کی شکل میں پیش کی جاتی تھی' وہ مجرد ذہنی اور خیالی تھی۔ زندگی کے عام حقائق سے اب تک اردو شاعری ملو تھی۔ نظیر آبادی کی ٹھوس شاعری میں جیتا جاگتا ہنستا' بولتا روتا ہوا ہندوستان سہ العباری کی شکل میں نظر آتا ہے ٹھوس مادی زندگی پہلی مرتبہ اپنی بوقلموں اور رنگا رنگ پیچیدگیوں کے ساتھ دکھائی دیتی ہے نظیر کے اخلاقی جمالیاتی اور وجداتی محسوسات کی غزلوں سے قطع نظر' اسی ٹھوس زندگی سے ابھرتے ہیں۔ یہ سب بڑی کامیابی تھی۔

آزاد اور حالی نے مغربی شاعری کا کھلم کھلا استقبال کیا' حالی کا مقدمہ شعروشاعری' اردو تنقید کے جدید دور کا اور ان کا کلام اردو شاعری کے نئے دور کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے۔ سیاسی تصورات اب کھلم کھلا اردو

شاعری کے موضوع بن گیے اور ان کے ساتھ معاشی اور اقتصادی مسائل کا زیر بحث آنا بھی ضروری تھا۔ اکبر کی شاعری ایک طرح کا تضاد Tithesis ہے کامل امتزاج Synthesis اقبال کی شاعری میں رونما ہوتا ہے۔

ساتھ ہی ساتھ نظم کی مقبولیت کی وجہ سے نئے اسالیب سخن میں تجربے ہونے لگے۔ طباطبائی مرحوم نے نظم عاری لکھنے کی کوشش کی اوجہ نو جوان شعرائے اور بہت سے اوزان اور مغربی طرز کی نظم کے بہت سے طریقوں کو تجربتاً استعمال کرنا شروع کیا۔

اردو نثر میں بھی انقلاب آیا۔ باغ و بہار' ہی سے اس انقلاب کے آثار نظر آرہے تھے۔ سرسید نے اس کی تکمیل کی۔ سرسید کے ہاں نہ صرف مقفیٰ اور مسجع اسلوب کا کوئی سزاغ نہیں۔ بلکہ ایک نیا نثری وزن قایم ہو جاتا ہے جس کی بنیاد روزمرہ کی بول چال پر ہے' جو دماغی اور ذہنی تصورات کے اظہار کے لئے مغربی نثر سے قریب ترکھینچ آیا ہے اور جس کا نفس مضمون بالکل بدل چکا ہے۔ سرسید کی اس نئی اردو کا ساتھ تنقید میں حالی اور شبلی نے ناول میں نذیر احمد سرشار نے دیا اور مقفیٰ نگاری جو تقریباً ایک ہزار سال سے عربی فارسی اور اردو نثر سے چمٹی ہوئی تھی اب ہمیشہ کے لئے دفن کر دی گئی۔

نظم و نثر کے اس انقلاب کی انتہا اقبال کی شاعری اور پریم چند کے افسانے ہیں۔ ان میں سے پریم چند نے سرشاد اور شرر کی ماضی پرستی کو بالائے طاق رکھ کے سیدھی سادی مگر پر اثر زبان میں گردو پیش کی زندگی کا مطالعہ شروع کیا۔ ان کے نقطہ نظر میں قوم پرستی اور وہ جذبہ اصلاح ہے جو قوم پرستی کی پیداوار ہے' یہ جذبہ اصلاح کبھی کبھی پریم چند کی حقیقت نگاری میں مخل بھی ہو جاتا ہے۔ مگر اپنے افسانوں اور ناولوں میں قصے کو انہوں نے پہلی بار سیاسی اور قومی اصلاح کے لئے آلہ کار بنایا ہے۔ اگر پریم چند نے اردو افسانہ نگاری کو اتنی ترقی نہ دی ہوتی تو ترقی پسند افسانے کا یہ کامیاب دور تصور نہیں آسکتا تھا۔ آخر میں پریم چند نے ترقی پسند تحریک کا ساتھ بھی دیا۔ پریم چند دو دنیاؤں کو ایک دوسرے سے ملاتے ہیں ماضی کی متانت اور دور جدید کا انقلابی جوش وخروش دونوں ان کے یہاں موجود ہیں۔

جس طرح پریم چند دو تمدنوں کو ایک پل کی طرح ملاتے ہیں اسی طرح اقبال کی شاعری دو تمدنوں کو نہیں ملاتی۔ بلکہ دنیا کے ہر تمدن کا جوہر اپنے اندر رکھتی ہے اور اسی لئے بے زبان اور لازوال ہے۔ ترقی پسند شاعری کی سب سے بڑی محرک بنی۔ اقبال کی شاعری کے ترقی پسند عناصر سے ہم بعد میں بحث کریں گے۔ یہاں ہم صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ اقبال کا آرٹ اور ادب کا نظریہ ترقی پسند ادب کے نظریئے سے

بہت قریب ہے اور اس کا بہت اہم رہنما ہے۔

تاریخی ارتقا بالضد دوران محض کی حرکت کے ساتھ ساتھ وجود میں آتا ہے۔ دوران محض اس ارتقا کو پرکھتا بھی ہے اور کم واقعوں اور حیثیتوں کو ختم کرتا جاتا ہے کیوں کہ دوران محض دراصل دن اور رات یا کسی اور خارجی پیمانے سے ناپا نہیں جا سکتا۔ اس لیے ہنر کے صرف وہی کارنامے باقی رہیں گے جنہیں انسان کا مل نے جس کی حکمت خیر کثیر ہے۔ اپنے عشق یعنی سچے جذبہ تخلیق سے بنایا ہے۔

سلسلہ روز و شب نقش گر حادثات
سلسلہ روز و شب اصل حیات و ممات
سلسلہ روز و شب تارِ حریر دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلہ روزو شب ساز ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلہ روز و شب صیرتی کائنات
تو ہوا گر عیار ' میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیرے برات موت ہے میری برات
تیرے شب و روز کی حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی روجس میں نہ دن ہی نہ رات
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کار جہاں بے ثبات ، کار جہاں بے ثبات

☆☆☆

ہے مگر اس نقش کو رنگ ثبات ودام
جس کو کیا ہو کسی مرد خدا نے تمام (مسجد قرطبہ)

تمام ادب ہنر کی تمام پیداوار' دوران محض کی رو میں نیست و نابود ہو جائیں گے۔ مگر مرد خدا کی بنائی ہوئی چیزیں باقی رہیں گی۔ یہ مرد خدا وہی اقبال کا مومن اور فقیر عبدالکریم جیلی کا انسان کامل برگساں کا سے کا نہیں ارتقایافتہ انسان قدرت پر جتنا قابو پائے وہ اتنایافتہ انسان قدرت پر جتنا قابو پائے وہ اتنا ہی برگزیدہ ہے فطرت کی قوت حافظہ اس کا راستہ مستقبل کے لئے کھلا رکھے گی۔ قوت حافظہ اس فن کو مٹنے نہیں دے گی کیوں کہ اس کے فن کا محرک عشق ہے۔ عشق جو روحانی اور جسمانی حیات کا جوہر ہے اور جس کو موت نہیں آسکتی۔

مرد خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصل حیات موت ہے اس پر حرام

ooo

تنارو سبک سیر ہے گرچہ زمانہ کی رو
عشق خود اک سیل کو لیتا ہے تھام

یہ عشق ہزاروں سال سے انسان کا محرک تخلیق ہے۔ یہ تقریباً وہی چیز ہے جسے برگسان نے جوش حرکت حیات سے تعبیر کیا ہے عشق زمانے کی قیود سے آزاد ہے جاوید نامہ اقبال نے یہ بحث کی ہے کہ وہ مکان کے حدود سے بھی آزاد ہے۔

عشق کی تقویم میں عصر رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام

آرٹسٹ کے اس انفرادی جذبے کو جو عشق کی وجہ سے متحرک ہوتا ہے اقبال نے خون جگر کا نام دیا ہے۔ میری رائے میں یہ محض خلوص نہیں۔ اس میں فن کار کے تخلیقی جذبے کی پوری کلیت شامل ہے۔ فن کار کی اعلیٰ ترین تصوریت اور سخت ترین محنت اور اس کی سچی انسانی ہمدردی بھی خون جگر ہی ہیں۔ ان کی وجہ سے پتھر موم کی طرح آرٹسٹ کی ذہنی تصویر ہی نہیں اختیار کرتا۔ وہ دل کی طرح دھڑکنے لگتا ہے۔

رنگ ہو یا خشت و سنگ چنگ ہو یا حرف و صورت
معجزہ فن کی ہے خون جگر سے نمود

قطرہ خون جگر سال کو بناتا ہے دل
خون جگر سے صدا ' سوز و سرور د سرود

لیکن سل، دل کیسے بن سکتی ہے۔ کس طرح انفرادی جذبہ تخلیق یہ معجزہ حاصل کرسکتا ہے، اس کے لئے خودی کے ساتھ ساتھ نئی افکار اور نئی قدروں کی ضرورت ہے۔

جہاں تازہ کی افکار تازہ سے ہے نمود
کہ سنگ وخشت سے ہوتے نہیں جہاں پیدا
وہی زمانے کی گردش یہ غالب آتا ہے
جو ہر نفس سے کرے عمر جاوداں پیدا
خودی کی موت سے مشرق کی سرزمینوں میں
ہوا نہ کوئی خدائی کا راز داں پیدا

لیکن انہیں آنے والی نسل سے ان کا افکار نئی قدروں کے پیدا کرنے کی توقع ہے، ایک طرح سے وہ آنے والے ارباب کا خیر مقدم کرتے۔

ہوائے دشت سے بوئے رفاقت آتی ہے
عجب نہیں ہے کہ ہوں میرے ہم عناں پیدا

ادبیات، میں اقبال 'عشق جس سے یہاں عشقیہ شاعری مراد ہے۔ کے موضوع کے لئے یہ تبدیلیاں تجویز کرتے ہیں۔

عشق اب پیروی عقل خدا داد کرے
آبرو کو چہ جاناں میں نہ برباد کرے
کہنہ پیکر میں نئی روح کو آباد کرے
یا کہیں روح کو تقلید سے آزاد کرے

کیا بالکل یہی تصور، ترقی پسند شاعری کا نہیں ہے؟ ماضی کی وہ قدریں کس قید سے آزاد ہیں اور ہمیشہ باقی رہیں گی۔ ان کا احترام بھی اقبال کے نزدیک ضروری ہے۔ اب جمود و زوال کا عالم ہے، اس لئے فن کار کو مشرق اور مغرب دونوں سے کچھ نہ کچھ سیکھنا ہے۔ اس امتزاج سے اگر زندگی کی شب تاریک سحر ہو سکتی

ہے تو اس کی اجازت ہے۔

اس خاک سے اٹھتے ہیں وہ غواص معانی
جن کے لئے ہر بحر پر آشوب ہے نایاب
بت خانے کے دروازے پر سوتا ہے برہمن
تقدیر کو روتا ہے مسلمان تہ محراب
مشرق سے ہو بیزار، نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

آرٹ کا کمال فطرت کی پابندی نہیں فطرت کی تسخیر ہے۔

اس دہشت جگر تاب کی خاموش فضا میں
فطرت نے فقط ریت کے ٹیلے کیے تعمیر
اہرام کی عظمت سے نگوں سار ہیں افلاک
کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر
فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو
صیاد ہیں مردان ہنر مند کو نخچیر

ooo

ہندوستان کے موجودہ آرٹ میں رجعت' بے جان جسم پرستی مریضانہ رمزیت اور تنزل کے جو آثار ہیں ان کے متعلق اقبال کا فیصلہ یہ ہے۔

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا
ان کے اندیشہ تاریک ہیں قوموں کے مزار
موت کی نقش گری ان کے صنم خانوں میں
زندگی سے ہنر ان برہمنوں کا بیزار

چشم آدم سے چھپاتے ہیں مقامات بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیدار
ہند کے شاعرو صورت گرو افسانہ نویس
آہ بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

ooo

آرٹسٹ کے لئے جدوجہد ضروری ہے تب ہی وہ تسخیر فطرت کرسکتا ہے۔اسی صورت میں وہ نئی دنیا کی تعمیر کرسکتا ہے۔

نادان ادب و فلسفہ کچھ چیز نہیں ہے
اسباب ہنر کے لئے لازم ہے تگ ودو
فطرت کے نوائیں پہ غالب ہے ہنر مند
شام اس کی ہے مانند سحر صاحب پر تو
وہ صاحب فن چاہے تو فن کی برکت سے
ٹپکے بدن مہر سے شبنم کی طرح ضو
وہ آرٹ ہی کیا جس میں حرکت نہ ہو ؟

ooo

بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں
جو جذب کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا

اور

نہ ہو جلال تو حسن وجمال بے تاثیر
ترانفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناک

ooo

سب سے آخر میں ان کا نظریہ اس آرٹ کو غلط اور مضر بتاتا ہے جس میں انسانیت نہیں۔

وہ نغمہ سردیٔ خون غزل سرا کی دلیل
کہ جس کو حسن کے تراچہرہ تاب ناک نہیں
نوا کو کرتا ہے موج نفس سے زہر آلود
وہ نے نواز کہ جس کا ضمیر پاک نہیں

روسی ناول ہندوستان میں ہمیشہ بہت مقبول رہا۔ انقلاب سے پہلے کا روسی ادب ہندوستان کے کالجوں میں نصف صدی سے برابر مقبول ہے انقلاب کے بعد اشترا کی تحریکیں نوجوانوں میں بہت مقبول ہونے لگیں۔ ان تحریکوں کو قوم پرستی کی تحریک سے بھی بہت تقویت پہنچی لیکن قوم پرستی کی تحریک ہندوستان کے ماضی کو عقیدت مندی اور پرستش کی نظروں سے دیکھتی تھی اور اشترا کی تحریک انقلاب جو اپنے ابتدائی جوش وخروش کے عالم میں تھی۔ ماضی کی ہر قدر سرمائے مذہب سماج کی قید' خاندان' ہر چیز کی دشمن تھی۔ تعمیر سے پہلے وہ تخریب کی ضرورت سمجھتی تھی۔ اقرار کامل کی طرح انکار کامل بھی انقلاب کے لئے ضروری ہے۔ جب تک پرانی قدروں کے مقابلے میں نئی قدریں اپنا مخالفانہ محاذ نہ قائم کریں ان کے دیئے جانے کا اندیشہ ہے۔ بہر حال اردو میں اس انقلابی تخریب کا پہلا اہم کارنامہ ایک مجموعے کی صورت میں شائع ہوا' جس کا نام ''انگارے'' تھا۔ اس کتاب میں ہزار نقائص سہی لیکن اس کی اہمیت سے انکار نہیں' اس کی اشاعت سے نئے ادب نے خود مختاری کا علم بلند کیا۔ یہ سماج پر پہلا وحشیانہ حملہ تھا اور اگر چہ اس حملے میں غیر ضروری خونریزی بھی بہت تھی جس کی وجہ سے ترقی پسند تحریک کئی سال پنپ نہ سکی۔ لیکن جیسے کہ ہم کہہ چکے ہیں اس کتاب کا مقصد نئی قدروں کی تعمیر سے زیادہ پرانے اصولوں کی تخریب تھا۔ قدامت پرستی اور اس کی تحریک پر حکومت نے اس کتاب کو اہمیت کو دو چند کر دیا۔

انگارے کو بندہ مزدور کی اوقات سے کچھ ایسا زیادہ تعلق نہیں یہ متوسط طبقے شباب کا اعلان جنگ ہے۔ اس میں سجاد ظہیر' احمد علی اور رشید جہاں نے ان تمام اساسی اصول پر حملے کئے جو بزرگوں کے نزدیک قابل تعظیم تھے۔ جنسی مسائل نے وہ جگہ حاصل کر لی' جس کا انہیں ایک حد تک حق تھا۔ پرانی تہذیب کی ہزاروں سال کی چھوٹی قلعی جگہ جگہ سے کھولی گئی۔ ملاؤں کی چھوٹی مذہب پرستی۔ ایسی جس میں ایمان کو دخل نہیں جو اپنے نفس کو اور دوسروں کو دھوکا دیتی ہے جس کی اقبال نے بھی جا بجا شکایت کی ہے۔ بڑی شد ومد سے واضح کی گئی۔

انگارے، کا سب سے بڑا نقص احتیاط فقدان اور بے اصولی انتہا پسندی تھی۔ اسی وجہ سے اس کتاب کا تخریبی مقصد تو پورا ہو گیا۔ لیکن یہ کوئی تعمیری کام نہ کر سکی۔ مذہب کو سرمایہ داری کی آڑ بنا لینا تو بے شک رجعت پسندی ہے۔ لیکن مذہب پر بے اصول حملے، جن کو اشترا کی عقلیت بھی کسی طرح جائز قرار نہیں دی جاسکتی۔ اور ذات باری جس کو کسی نہ کسی نام سے اکثر فلسفی ماننے پر مجبور ہیں جس سے لا اوریت انکار نہیں کرتی اور دہریت اگر اس کو نہیں مانتی تو دوسرے انسانوں کا احترام کر کے اس کو گالیاں نہیں دیتی، کی اہانت کسی طرح جائز نہیں تھی۔ سجاد ظہیر صاحب اسی انتہا پسندی اور عدم توازن کی وجہ سے آخر تک اچھے ادیب نہیں بن سکے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ، انگارے کے مصنفین اور ان کے بعد بعض ترقی پسند مصنفین نے محض حد اعتدال سے تجاوز جو غیر ضروری تھا۔ اور عدم توازن کی وجہ سے ملک کے بہت سے عناصر کو اپنا دشمن بنا لیا جو غالباً ان سے ہمدردی کرتے اور ان کا ساتھ دیئے۔

لیکن انگارے کا سب سے اہم کارنامہ خاندان اور جنسی زندگی کے کا اشتہار تھا، اس میں انہوں نے کمیونسٹ مینی فسٹو کے ان بیانات کی روشنی میں ہندوستان کی خانگی زندگی کی واقعی سچی تصویریں کھینچیں۔

موجودہ خاندان بورژوا خاندان کن بنیادوں پر قایم ہے۔

سرمائے پر ذاتی منافع پر...... بورژوا اپنی بیوی کو محض ایک آلہ کار پیداوار سمجھتا ہے۔ ہمارے بورژوا اپنے پرولتاریوں کی بیویوں اور بیٹیوں کو اپنے استعمال میں رکھنے پر قانع نہیں۔ عام بیواؤں کا تو ذکر ہی کیا وہ ایک دوسرے کی بیویوں کی عصمت ریزی میں انتہائی لذت محسوس کرتے ہیں۔

مجھے یاد ہے ۱۹۳۵ء میں ملک راج آنند نے انگلستان میں مجھ سے انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام کی ضرورت کا کئی بار ذکر کیا تھا۔ جب انگلستان میں یہ انجمن قایم ہوئی تو اس کے دو ایک جلسوں میں میں ان کی دعوت میں شریک بھی ہوا۔ اسی زمانے میں ہندوستان میں بھی انجمن ترقی پسند مصنفین قائم ہوئی اور اس سلسلے میں انگارے، کے مصنفین پیش پیش تھے۔ بہت سے پرانے ادیبوں اور رہنمایان قوم مثلاً مولوی عبدالحق صاحب منشی پریم چند اور پنڈت جواہر لال نہرو نے اس کی ہمت افزائی کی اور پھر ترقی پسند کی تحریک ہندوستان میں اس تیزی سے بھڑک اٹھی کہ اسے کسی انجمن کی ضرورت ہی نہیں رہی۔

☆☆☆

ترقی پسند شاعری

عزیز احمد

اب ہم اہم ترقی پسند شاعروں اور ادیبوں کی انفرادی خصوصیات کا مجمل ذکر کریں گے۔ شاعری میں ترقی پسندی کی روح عمل بہت عرصے سے سرگرم تھی۔

ان شاعروں میں سب سے اہم اور سب سے زیادہ مقدس نام اقبال کا ہے۔ اختر حسین صاحب رائے پوری نے اپنے مضمون' ادب اور زندگی میں اقبال پر فاشسطی ہونے کا الزام لگایا ہے۔ مسلسل نکتہ چینیوں پر بھی اختر صاحب نے اپنی غلطی تسلیم نہیں کی بلکہ ایک نوٹ میں تحریر فرمایا ہے۔

''اقبال کا فلسفہ زندگی کہتا ہے کہ دنیا کو سائنسی اور مشینی صنعت سے منہ موڑ کر قدیم مذہبی نظام کی طرف آنا چاہیے' جس کی تدوین مومنوں کے ہاتھ ہوگی۔ یہ نظام قائم کرنے کے لئے شاہن کی مثال پر عمل کرنا ہوگا۔ یعنی بہ وقت ضرورت جبر سے کام

لینا ہوگا۔ظاہر ہے کہ مغربی سائنس اور صنعت کی مخالفت اور ایک بہتر اخلاقی نظام کے نام پر ایک اقلیت کی ڈکٹیٹری فارسی زم کے بنیادی عناصر ہیں۔قالب میں فرق ہوسکتا ہے۔لیکن روح وہی ہے۔اقبال کے کلام میں مشرق ومغرب کا تنازعہ کوئی ترقی پسند خیال نہیں'' (ادب اور انقلاب ص ۱۱۰)

ایک جگہ وہ اور بھی زیادہ تنگ نظری سے اقبال کی رحلت کو اپنے ایک مضمون کی اشاعت اور چند ترجموں کے ساتھ ساتھ ترقی پسند ادب کو فروغ کے اسباب میں شمار کرتے ہیں۔اختر صاحب کی یہ غلطی اور بھی زیادہ افسوسناک اس وجہ سے ہے کہ مضمون' ادب اور زندگی فی الواقع بہت دلچسپ اور چند جزئیات سے قطع نظر بہت مفید ہے لیکن انکی اس اقبال دشمنی کی تین وجوہات سمجھ میں آتی ہیں (۱) یا تو انہوں نے غور سے اقبال کا مطالعہ نہیں کیا ہے۔(۲) یا وہ اقبال کے کلام کے پورے اسلامی اور انقلابی امتزاج کو اچھی طرح نہیں سمجھ سکے ہیں۔(۳) یا محض وہ ہٹ دھرمی سے اپنی پرانی رائے پر قائم ہیں۔بہر حال پہلے تو میں ان کے اعتراضات کا جواب دیتا ہوں' پھر اقبال کے کلام سے میں ان کی ترقی پسندی کے تصورات پر روشنی ڈالنے کی کوشش کروں گا۔

۱۔اقبال نے سائنس اور مشینی صنعت کی مخالفت نہیں کی ہے بلکہ مشینوں کی حکومت' کے خلاف ان کی شکایت یہ ہے کہ انسان اگر مشین کا محکوم ہوجائے تو زندگی کے اعلیٰ انسانی قدروں کو بھول جاتا ہے' یہ شعر لینن کی زبانی سرمایہ دارانہ حکومت پر معترض ہے جو مشینوں کے زور پر قائم ہے۔

۲۔کسی قدیم مذہبی نظام کی طرف رجعت کا اقبال نے کبھی پیغام نہیں دیا جس طرح سویٹ روس میں ہر قوم اپنے تمدنی خصائص کو فروغ دینے کی مختار ہے اسی طرح کے اصول پر اقبال ایک تمدنی خوداختیاری' اسلامی دنیا کے لئے بھی چاہتے ہیں۔تمدنی خوداختیاری میں دماغی اور ذہنی خوداختیاری بھی شامل ہے۔ جس چیز کی طرف اقبال بار بار توجہ مبذول کراتے ہیں' وہ اسلامی شہنشاہی یا سلطنت کا کوئی نظام نہیں' بلکہ اسلامی روح تمدن ہے اور لطف یہ ہے کہ یہ روح تمدن دنیاوی اور معاشی اصولوں کی حد تک تقریباً بالکل وہی ہے۔

جو اشتراکی جمہوریت کے نام سے موسوم ہے۔اس اسلامی روح تمدن اس مملکت الٰہی اور اشتمالیت میں فرق محض روحانی اور وجدانی تصورات کا ہے جو اسلام میں اس لئے ہیں کہ وہ ایک مذہب ہے اور جو اشتمالیت میں اس لئے نہیں کہ وہ مذہب نہیں۔

۳۔ اقبال کے مومن کے تصور کو سمجھنے میں بھی اختر صاحب کو غلط فہمی ہوئی ہے۔ اقبال کا مومن یا جیلی کا انسان کامل یا افلاطون کا پختہ کار فلسفی یا برگساں کا ترقی یافتہ انسان جس کی حیاتیات بھی اس قدر قائل ہے جس قدر عیسائیت یا اسلام کوئی محض مذہبی مخلوق نہیں وہ دراصل سوویٹ کے انسان جدید سے بہت قریب ہے کیوں کہ اس کی حکمت خیر کثیر ہے۔ وہ خیر کا سخت پابند ہے (اسی لئے نیتشے کے فوق البشر ہے اس کا کوئی ناتا نہیں) وفقیر بھی ہے۔ اس کا فقر اس کے بے نیازی' اس کا خلوص اس کی جدوجہد قصہ مختصر اس کی انسانیت ہے۔ کیا اشتراکیت کے جدید انسان کا فلسفیانہ تصور اس سے مختلف ہے؟

۴۔ اقبال کی شاہینی کو جبر قرار دینا بڑی غلطی ہے۔ جبر ایک ایسے فلسفے کا لئے جو خیر وشر دونوں کا قائل ہے اور اقبال قبل اسلام کے ایرانی فلسفے کے اثرات کی وجہ سے خیر وشر کے تنازع کے لئے عام مسلمانوں سے زیادہ قائل ہیں۔ ایک ہی معنی رکھ سکتا ہے یعنی دوسروں کے حقوق چھیننا یا دوسروں کی محنت سے فائدہ اٹھانا۔ لیکن اقبال کا شاہین جو آسمان کو زیر پر رکھتا ہے' کبوتروں کو مارنا نہیں سکھاتا۔ وہ بلند پروازی اور خیر کی طاقت کا رمز ہے' جبر کا نہیں۔ طاقت اس لئے ضروری ہے کہ اس سے انسان مظلوم نہیں بن سکتا اور مظلوم بننا ایک ایسی کمزوری ہے جس کو اقبال اور قدرت دونوں بہت حقارت سے دیکھتے ہیں۔ کہیں اقبال نے دوسری قوموں یا دوسرے تمدنوں یا دوسرے مذہبوں کے حقوق پامال کرنے کی ہدایت نہیں کی ہے۔ اپنے حقوق کی حفاظت کے لئے بے انتہا طاقت مہیا کرنے کی البتہ ضرور تلقین دی ہے۔ اور اگر یہ شاہنی طاقت نہ ہوتی تو کیا اسٹالن گراڈ کا تحفظ ممکن تھا؟ کیا آج سوویٹ فوجیں وارسا اور بوداپشت تک دشمنوں کا پیچھا کرسکتیں؟

۵۔ اقلیت کی ڈکٹیٹری' اختر صاحب کی تصنیف ہے اقبال کی پان اسلامی تحریک کبھی غیر اسلامی علاقوں پر حکومت کرنے یا انہیں اپنا سیاسی یا معاشی غلام بنانے کی تلقین نہیں کرتی۔ اقبال اپنے اور ساری انسانیت کے لئے آزادی کے سب سے بڑے حامی ہیں۔ ہاں اسلامی ممالک کے لئے وہ ضرور ایک سیاسی معاشی تمدنی حق خود ارادیت مانگتے ہیں' سوویٹ یونین بھی اس حق کو جائز سمجھتی ہے اب تو یونین کی چھوٹی چھوٹی جمہوریتیں افواج بھی رکھ سکتی ہیں۔ اور دوسروں سے براہ راست سیاسی تعلقات بھی قائم کرسکتی ہیں۔ اقبال اسلامی علاقوں کے لئے خواہ وہ ہندوستان میں یا باہر یقینی طور پر خود ارادیت کے ساتھ ساتھ ایک طرح کا اشتراکی نظام بھی چاہتے ہیں۔ مزید تفصیل کے لئے جناح کے نام اقبال کے خطوط ملاحظہ ہوں۔ جن سے اس مسئلے کے سمجھنے میں مدد ملے گی۔

۶۔ اقبال کے کلام میں مشرق اور مغرب کا تنازع دراصل خالص وجدانی اور خالص مادی قدروں کا

تنازع ہے۔ مشرق میں ذوق عمل نہیں، جس کی شکایت انہوں نے بار ہا کی ہے۔ مغرب کے ماوی تصورات میں سے اگر اشتمالیت اور چند اور فلسفیانہ مکاتیب کی انسانیت پرستی نکال لی جائے تو محض جھوٹی چہل پہل باقی رہ جاتی ہے یہی جھوٹی چہل پہل اقبال کا پیہم نشانہ ہے مغرب نے سارے مشرق کو غلام بنا رکھا ہے۔ اپنے خاکوں سے بغاوت کا رجحان تو غالباً ترقی پسندی ہے۔

اختر صاحب کے اور اعتراضات کا جواب ہمارے مضمون کے آئندہ حصے سے مل جائے گا۔ یہاں میں یہ ضرور کہوں گا کہ تقریباً تمام صاحب دماغ ترقی پسند شعراء اور اکثر ادیبوں نے اقبال کی رہنمائی کو خراج عقیدت پیش کیا ہے مثال کے طور پر دیو بندر ستیارتھی کا افسانہ میری زندگی کا ایک ورق ملاحظہ ہو جس میں اقبال کی ذہنی شخصیت، ان کا کھرا انسانی نقطہ نگاہ، ایک قنوطی کو ذہنی اور جسمانی خودکشی سے بچالیتا ہے یا فیض کی نظم، اقبال۔

اب دور جاچکا ہے وہ شاہ گدانما
اور پھر سے اپنے دیس کی راہیں اداس ہیں
پر اس کا گیت سب کے دلوں میں مقیم ہے
اور اس کی لے سے سینکڑوں لذت شناس ہیں
اس گیت کے تمام محاسن ہیں لازوال
اس کا وضور، اس کا خروش اسکا سوز و ساز
یہ گیت مثل شعلہ جو الا تند و تیز
اس کی لپک سے بادفنا کا جگر گداز

ooo

مخدوم محی الدین نے اقبال کے عنوان سے ایک نظم لکھی ہے جس میں یہ شعر بھی ہیں۔

پھر اندھیرے میں وہی آتش نوا پایا گیا
زندگی کے موڑ پر گاتا ہوا پایا گیا
وہ نقیب زندگی شام و سحر گاتا گیا

کو بہ کو، کوچہ بکوچہ، دربدر گاتا گیا
گیت سننے کے لئے خلق خدا آنے لگی
گردنوں کو جنبش دے کر یہ فرمانے لگی
نغمہ جبرئل ہے انسان کا گانا نہیں
صورا سرافیل ہے دنیا نے پہچانا نہیں
عرش کی قندیل ہے اک آسمانی راگ ہے
راگ کیا ہے سر سے پا تک عشق کی اک آگ ہے

ooo

اقبال پر فاشسطیت کا الزام لگانے کی ہمت غالباً ان کی نظم 'مسولینی کی وجہ سے ہوئی جو بال جبریل' میں شائع ہوئی تھی۔ سکندر اور مسولینی میں اقبال کو جو چیز پسند آئی وہ ذوق حرکت اور ذوق انقلاب ہے۔ ندرت فکر و عمل ذوق انقلاب کا نام ہے اور اس سے معجزات زندگی پیدا ہوتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فاشسطیت سرمایہ داری کی آخری پناہ گاہ ہے۔ لیکن جب اقبال نے یہ نظم لکھی تھی۔ اس وقت تک فاشسطیت نے شہنشاہی نہیں شروع کی تھی محض حرکت اور ذوق انقلاب سے مسحور اقبال نے اس نظم کے آخری دو شعروں میں مسولینی کی تعریف کی ہے۔ اور بھی بہت سے ترقی پسند شاعر اور ادیب کمزوری کے کسی گذرتے ہوئے لمحے میں ہٹلر یا مسولینی سے مسحور ہو چکے ہیں۔ مثال کے طور پر برناڈ شاہ کا جینیوا پڑھئے لیکن محض اس کی نظم کی بنیاد پر اقبال کو فاشسطیت قرار دینا ایسی ہی سخت غلطی ہوگی۔ جیسے برناڈ شاہ پر فاشسطی ہونے کا الزام 'ضرب کلیم' میں بھی ایک نظم مسولینی کے عنوان سے ہے جس کا طرز استدلال بالکل وہی ہے جو جوش کی اس نظم کا ہے۔ جو جنگ یورپ ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں سے کے عنوان سے شائع اور ضبط ہوئی تھی۔ یہ سامراج اور سامراج کا مقابلہ ہے اقبال نے یہ نظم ۲۲۔ اگست ۱۹۳۵ء کو لکھی تھی۔ اس سے چار دن قبل انہوں نے ابو سینا کے متعلق یہ نظم لکھی۔

یورپ کے کرگسوں کو نہیں ہے ابھی خبر
ہے کتنی زہرناک ابی سینیا کی لاش

ہونے کو ہے یہ مردہ دیرینہ قاش قاش
تہذیب کا کمال شرافت کا ہے زوال
غارت گری جہاں میں ہے اقوام کی معاش
ہر گرگ کو ہے برہ معصوم کی تلاش
اے وائے آبروئے کلیب کا آئینہ
رومانے کردیا سرماز ارپاش پاش
پیر کلیسیا یہ حقیقت ہے دل خراش

ooo

مجھے تو یہ نظم کسی فاشسٹی کی نہیں معلوم ہوتی۔

اس کے بعد پس چہ باید کرواے اقوام شرق میں جو چند شعر اقبال نے لکھے ہیں۔ان میں وہ فاشسٹی شہنشاہ پسندی کو یورپ کی عام سرمایہ دارانہ شہنشاہیت ہی کی ایک شدید قسم سمجھتے ہیں۔ دوسرے سرمایہ دار دولتوں سے امداد کی توقع کو وہ فضول سمجھتے ہیں اور یہی ہوا۔ اطالیہ کو رسد اور وسائل سے محروم رکھنے کی کوشش جو جنیوا میں کی گئیں، ناکامیاب رہیں۔ پھر اسی جنیوا میں ایک دن وہ بھی آیا کہ برطانیہ اور فرانس نے اطالیہ کے قبضہ جش کو تسلیم کرنا چاہا۔ اور روس اور بہت سی چھوٹی چھوٹی ریاستوں کی کثرت رائے کی وجہ سے انہیں شکست ہوئی۔ مسٹر چمبر لین نے اپنی مشہور و معروف یعنی رفع شکایت کی حکمت عملی کی وجہ سے نہ ٹلی' پس چہ باید کرد' کے اشعار یہ ہیں۔

زندگانی ہر زماں درکشمکش
عبرت آموز است احوال جش
شرع یورپ بے نزاع قیل و قال
برہ راکر داست بر گرگاں حلال
نقش نواندر جہاں باید نہاد
از کفن وزدان چہ امید کشاد

در جنیوا چیست غیر از مکر وفن
صید تو این میش و آں نخچیر من
نکتہ ہا کومی نہ گنجد در سخن
یک جہاں آشوب ویک گیتی فتن

ooo

برخلاف اس کے کہ سوویٹ یونین کے عروج سے اقبال کو ہمیشہ دلچسپی رہی جس کا تکملہ اس نظم میں ہوتا ہے جو لینن کے عنوان سے بال جبریل میں شائع ہوئی۔ یہ لینن کے کردار کی شاعری اور وجدانی ترکیب مکر رہے۔ تاریخی کرداروں کی اس طرح کی ترکیب مکر براؤننگ نے بارہا کی ہے۔ اور غالباً براؤننگ ہی سے اقبال نے یہ طرز مستعار لیا ہے۔ یہ نظم اشتمالیت اور مذہبی تصوریت کے امتزاج کی کوشش ہے۔ اس طرح لینن اس مکرر ترکیب یافتہ کردار کی حیثیت سے خدا کے وجود کا قائل ہے۔

میں کیسے سمجھتا کہ تو ہے یا کہ نہیں ہے
ہر دم متغیر تھے خرد کے نظریات

ooo

یہاں یہ یاد رکھنا چاہیے کے اشتراکیت کی اصلی لڑائی مذہب سے نہیں بلکہ اس توہم پرستی سے ہے۔ جس کو مذہب کے جھوٹے پیشوا عوام کے لئے افیون بنا کے پیش کرتے ہیں۔ اس توہم پرستی اور ریاکاری سے دنیا کا ہر بڑا سچا شاعر ہمیشہ برسرپیکار رہا۔ اور اقبال اور دانتے سب سے زیادہ مذہب اگر حرکی نہ ہو۔ اگر وہ آزادی نہ چاہتا ہو تو مذہب باقی ہی نہیں رہتا۔ یہ بھی نہ بھولنا چاہئے کہ سوویت لا اوریت اساسی طور پر مذہب کے الہیاتی عنصر کی مخالف بھی نہیں ہے دوسری تبدیلی لینن کی اس ترکیب مکرر میں یہ پیدا کی گئی ہے کہ مادی معاشی اور طبیعی قدروں کی طرح وہ روحانی قدروں کی ضرورت ابھی محسوس کرتا ہے۔ کیوں کہ اس کے بغیر انسان کی حیات متخیلہ متوازن نہیں ہوسکتی۔ جانور اور انسان میں یہی فرق ہے کہ وہ پیٹ کے علاوہ عقل وجدان بھی رکھتا ہے۔ اگر محض مادیت ہی اشتراکیت پر حاوی رہے۔ شروع شروع میں یقیناً اس کی بڑی ضرورت تھی۔ تو زندگی کا دوسرا پہلو زندگی کا باطن اب اسی طرح تشنہ رہ جائے گا۔ جس طرح مشرق اور مغرب کے صدیوں کے استبداد کے دور میں عوام کی اکثریت کی معاشی اور مادی زندگی کا ایک پہلو تشنہ رہ

گیا تھا۔اسی لئے برق وبخارات کے ساتھ فیضان سماوی کی بھی ضرورت ہے اقبال نے مشینوں کو نہیں بلکہ مشینوں کی حکومت کو دل کے لئے موت قرار دیا ہے۔

ہے دل کے لئے موت مشینوں کی حکومت
احساس مروت کو کچل دیتے ہیں آلات

ooo

مشینوں سے خدمت لیتا ترقی کا راز ہے لیکن ان معنوں میں مشینوں کا محکوم ہو جاتا کہ مشینی پیداوار میں اپنے سرمائے کے فائدہ کو پیش نظر رکھ کر دنیا بھر کو اپنا بازار بنایا جائے۔محکوم بنایا جائے۔بنی نوع انسان کا خون بہایا جائے۔اپنی خودغرضی کی وجہ سے تمام تر انسانی مروت کو کھو بیٹھتا ہے۔یہ تو سرمایہ دارانہ اور مہاجنی نظام کی نشانیاں ہیں اس شعر کو اقبال کی فاشسطیت کی مثال کی طور پر پیش کرنا بڑی ہی وحشت ناک غلطی ہے۔

لیکن جہاں تک اصل اور اساسی سوال کا تعلق ہے اقبال اور لینن ہم زبان ہیں۔

تو قادر دعادل ہے مگر تبرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندہ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے کا سرمایہ پرستی کا سفینہ
دنیا ہے تری منتظر روز مکافات

پیام مشرق میں ایک نظم ''موسیولینن'' اور ''قیصرولیم'' ہے جس میں قیصر کا یہ اعتراض کہ۔

نہ ماند ناز شیریں بے خریدار
اگر خسرو نہ باشد کوہ کن ہست

دراصل آمریت ڈکیٹٹر شپ پر ہے۔پرولتاری آمریت کا تخیل اس وقت تک نیا تھا۔اور اقبال کو یہ ڈر تھا کہ کہیں انقلاب روس کا بھی وہی حشر نہ ہو جو دانتو۔رولس پیر اور نپولین کے ہاتھوں انقلاب فرانس کا ہوا۔اس وقت تک اقبال نے انسان کامل کے تصور پر زیادہ توجہ بھی نہیں کی تھی۔بعد میں وہ ایک طرح کی خیر پرست آمریت کے خود قائل ہو گئے تھے۔اکثر وہ ایسے رہنما کے لئے اپنے کلام میں دعاء مانگتے

ہیں ۔صحبت رفتگان' پیام مشرق کی بڑی اچھی نظموں میں ہے'ٹالس ٹائے مارکس سیگل مزدک (اشتراکیت کا قدیم ایرانی پیغمبر) ایک چھوٹے سے مباحثے میں حصہ لیتے ہیں۔قول فیصل کوہ کن کی زبانی سنایا گیا ہے۔جو ایسا مزدور ہے۔جس میں عشق کی روحانی تصوریت بھی موجود ہے۔ پھر بھی وہ دنیا کو دعوت انقلاب دیتا ہے۔

اگرچہ تیشہ من کوہ راز پا آورہ
ہنوز گردش گردوں بہ کام پرد نراست
زخاک تابہ فلک ہر چہ ہست رہ پیاست
قدم کشائے کہ رفتار کارواں تیز است

کوہ کن کی طرح یورپ کا جدید مزدور بھی اپنے لُٹ جانے کی فریاد کرتا ہے۔

زمزد بندہ کر پاس پوش ومحنت کش
نصیب خواجہ ناکہ دہ کاررخت حریر
زخوں فشانی من لعل خاتم والی
زاشک کو دک من گوہر ستام امیر
زخون من چوز لوضر ہی کلیارا
بہ زور بازوئے من دست سلطنت ہمہ گیر

ooo

لیکن مزدور نداء انقلاب بلند کرتا ہے۔

بیا کہ تازہ نوامی تراد دازرگ ساز
مئے کہ شیشہ گداز وبہ ساغر انداز یم
معاں ودیر مغاں رانظام تامہ وہیم
بنائے میکدہ ہائے کہن براندازیم

سرمایہ دار فلسفے کے ان نظریوں کو جو حکمت کے نام سے سرمایہ داری کے جواز کی طرح طرح کی تاویل

پیش کرتے ہیں۔اقبال بھی اسی شک اور حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔جیسے اشتمالی رہنما۔اگست کومت کی ثبوتیت کے فلسفے کے سرمایہ دارانہ محرک کو بڑی خوبی سے بے نقاب کیا ہے۔کومت کا تین منازل کا قانون' انسانی تاریخوں کو تین اودار یعنی (۱) مذہبی دور جو اشیا پرستی کثرت پرستی اور وحدانیت کے تین زمانوں پر مشتمل ہے۔یہ کومت کے نزدیک بنی نوع انسان کی اشتراکیت کا دور تھا (۲) دوسری منزل مابعد الطبیعی دور کی ہے۔جو روشن خیال کے عہد سے مطابقت رکھتا ہے۔اس منفی یا مابعد الطبیعی منزل کا حاصل یہ ہے کہ انسان کے قلب وذہن میں ایک نمایاں فرق ہے (۳) تیسرے یعنی ثبوتی دور یا منزل کا تعلق صرف تجربوں اور ان کے نتیجوں سے ہے۔ثبوتیت میں مذہبی اور مابعد الطبیعی منازل باہم مل جاتی ہیں۔آزادی ضمیر کی ضرورت نہیں رہتی۔ترقی کار جحان عسکری بنیاد سے صنعتی بنیاد کی طرف ہے۔انقلابی' مساوات' کے لئے اس تمدن میں کوئی جگہ نہیں۔سرمایہ دار حکومت کی باگ ڈور صنعت وحرفت کے کپتان کے ہاتھ میں ہونی چاہئے۔اور اس کی چوٹی پر مہاجن کا مقام ہے۔سرمایہ داری کے خطروں کا حکومت نے یہ علاج سوچا ہے کہ اخلاقیات کی تعلیم دی جائے اور پرامن ہرتالوں کے ذریعے اس کی خلاف احتجاج کیا جائے (سرمایہ دارانہ عمومیتوں کے لئے اس سے زیادہ خوش آئند اور کونسا فلسفہ ہوسکتا ہے؟)

چنانچہ کومت مزدور سے کہتا ہے۔

بنی آدم اعضائے یک دیگر اند
ہماں نخل راشاخ و برگ و براند
دماغ ارخرو زاست از فطرت است
اگر پاز میں ساست از فطرت است
یکے کار فرما' یکے کار ساز
نیاید زمحمود کا ر ایاز

ظاہر ہے کہ مزدور فوراً پہچان لیتا ہے کہ ثبوتیت کے فلسفے کی آڑ میں سرمایہ دار اپنا الو سیدھا کر رہا ہے۔وہ اس فلسفہ تسلیم کو فوراً رد کر دیتا ہے۔اقبال نے مزدو کی زبان سے شعر اس زوروشور سے ادا کئے ہیں کہ فردوسی کا انداز یاد آجاتا ہے۔

کند بجر را آبتایم اسیر

زخار ابرو تیشہ ام جوائے شیر
حق کوہ کن دادی اے نکتہ سنج
بہ پرویز پر کار د نابردہ رنج
خطارابہ حکمت مگرداں صواب
خضررانہ گیری بادام سراب
بہ دوش زمیں بار سرمایہ دار
ندارد گذشت از خور دخواب کار
جہاں راست بہروزی ازدست مزد
نہ دانی کہ ایں ہیچ کا راست وزد

اسی طرح اقبال جب جمہوریت کو ایک ایسا نظام بتاتے ہیں۔ جس میں بندوں کو گنا کرتے ہیں تولا نہیں کرتے' تو ان کا اشارہ سرمایہ دارانہ عمومیت کی طرف ہے۔ اور جب وہ یہ کہتے ہیں۔

زمام کا راگرمزدور کے ہاتھوں میں ہو پھر کیا
طریق کوہ کن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی

تو اس سے پرولتاری حکومت مراد نہیں اور نہ اس سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ اقبال مزدوروں کی حکومت کو چنداں پسند نہیں کرتا' یہ انگلستان کی لیبر پارٹی کی طرف اشارہ ہے۔ جس کا ہندوستان کی قومی تحریک کو اچھا خاصا تجربہ ہے۔

معاشی شہنشاہی پر اکثر روشنی ڈالتے ہیں۔

یارب یہ جہاں گذراں خوب ہے لیکن
کیوں خوار ہیں مردان صفا کیش و ہنر مند
گو اس کی خدائی میں مہاجن کا بھی ہے ہاتھ
دنیا سمجھتی ہے فرنگی کو خداوند

ooo

دبار کھا ہے اس کو زخمہ در کی تیزدستی نے

بہت نیچے سروں میں ہے ابھی یورپ کا وادیلا

اسی لئے دور جدید کا وہ انسان جو اس مہاجنی نظام کی پیداوار ہے۔ اپنے پیدا کئے ہوئے بڑے نازک اور مہلک مرحلے سے گذر رہا ہے۔

عشق ناپید و خرومی گزوش صورت مار
عقل کو تابع فرمان نظر کر نہ سکا
ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزر گاہوں کا
اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا
اپنی حکمت کے خم و پیچ میں الجھا ایسا
آج تک فیصلہ نفع و ضرر کر نہ سکا
جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا
زندگی کی شب تاریک سحر کر نہ سکا

فرشتے بھی ذات بازی میں اس مہاجنی سماج کے داؤں پیچ کی شکایت کرتے ہیں۔

خلق خدا کی گھات میں رند و فقیہہ و میر و پیر
تیرے جہاں میں ہے وہی گردش صبح و شام ابھی
تیرے امیر مال مست تیرے فقیر حال مست
بندہ ہے کوچہ گرد ابھی خواجہ بلند بام ابھی

ooo

لیکن اس تمدن کے مٹ جانے کا زمانہ زیادہ دور نہیں۔

خبر ملی ہے خدایاں بحر و بر سے مجھے
فرنگ رہ گزر سیل بے پناہ میں ہے

لیکن یہ سیل اسی وقت کامیاب اور کارگر ہوسکتا ہے۔ جب محکوم خواہ وہ معاشی غلام ہو یا سیاسی، اپنی خودی کو اتنا بلند کرے کہ اپنی تقدیر خود بدل سکے کسی قسم کے مذہبی یا فلسفیانہ نظریہ جبریت کا اقبال قائل نہیں ۔

غلط ہے شکوہ تقدیر یزداں

تو خود تقدیر یزداں کیوں نہیں ہے
خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

ooo

اس انقلاب کے معنی کسی پرانے سیاسی نظام‘ کسی پرانے مکتب فلسفہ کی طرف واپس جانے کے نہیں بلکہ نئی بستیاں بسانے کے ہیں فرنگ کی خارجی طبعی زندگی کے عیش وسرور سے بلند ہونے کے ہیں اقبال فلسفی اور ملا دونوں سے غرض نہیں رکھنا چاہتا۔ ملا کا تو وہ خاص طور پر دشمن ہے۔ وہ دنیاوی اور مذہبی دونوں علوم میں آزادی چاہتا ہے اور آزادی کے لئے ستیا گرہ کی نہیں بلکہ عصا اور ہتھیار کی ضرورت پر زور دیتا ہے۔

کریں گے اہل نظر تازہ بستیاں آباد
مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد
یہ مدرسہ یہ جواں ‘ یہ سرور و رعنائی
انہیں کے دم سے ہے میخانہ فرنگ آباد
نہ فلسفی سے ‘ نہ ملا سے ہے غرض مجھ کو
یہ دل کی موت وہ اندیشہ و نظر کا فساد
کئے ہیں فاش رموز قلندری میں نے
کہ فکر مدرسہ و خانقاہ ہو آزاد
رشی کے فاقوں سے ٹوٹا نہ برہمن کا طلسم
عصا نہ ہو تو کلیمی ہے کارِ بے بنیاد

ooo

لیکن اقبال کے نزدیک حقیقی انقلاب وہی ہے جو معاشی کے سوا وجدانی بھی ہو اس وجدانی انقلاب سے من کی دنیا آزاد ہوگی من اصل انسانیت کی دنیا ہے۔ اگر یہ دنیا موجود ہے۔ تو اس پر کسی کا راج نہیں ہو

سکتا۔ اس میں کوئی تفریق نہیں ہو سکتی ۔ یہ انسانیت مکمل ہے۔ لیکن جہاں کوئی غلام بنا اور اپنا سر جھکا دیا تو من کی دنیا باقی ہی نہیں رہتی۔ تن کی دنیا معاشی سامراج کی دنیا ہے۔

من کی دنیا؟ من کی دنیا، سوز و مستی، جذب وشوق
تن کی دنیا ؟ تن کی دنیا، سودو سوا مکر دفن
من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں
تن کی دولت چھاؤں ہے آتا ہے دھن جاتا ہے دھن
من کی دنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج
من کی دنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہمن
پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات
تو جھکا جب غیر کے آگے تو من تیرا نہ تن

ooo

لیکن یہ وجدانی حقیقت بھوک کے شعلے نہیں بجھا سکتی۔ اس لئے فرشتوں کے نام خدا کا اہم ترین فرمان یہ ہے کہ۔

اٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو
کاخ اُمرا کے در و دیوار ہلا دو

اس بات کے لئے سوز یقین کی ضرورت ہے۔

گرماؤ غلاموں کا لہو سوز یقین سے
کنجشک فرد مایہ کو شاہیں سے لڑا دو

اس انقلاب کو پرولتاری جمہوریت کے غلبے کو وہ اس قدر ضروری سمجھتا ہے کہ اگر اس کے پہلے سیلاب میں قدامت کے تمام نقوش مٹ جائیں تو بھی کوئی ہرج نہیں۔

سلطانی جمہور کا آتا ہے زمانہ
جو نقش کہن تم کو نظر آئے مٹا دو

سماجی انصاف اور انتقام کی اس سے زیادہ پر شور تعلیم اور کیا ہوگی کہ۔

جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہیں روزی
اس کھیت کے ہر خوشہ گندم کو جلادو

اندھیت نہیں، مگر مذہبی افیون فروشوں کے استیصال کی بڑی ضرورت ہے۔

کیوں خالق و مخلوق میں حائل رہیں پردے
پیران کلیسا کو کلیسا سے اٹھادو

ooo

پھر ایک اعلیٰ منزل خود بخود آجائے گی۔ کیوں کہ اقبال کا تصور انقلاب وجدانی اور باطنی قدروں کو نہیں بھولا ہے کہ ظاہری عبادت اور انسان میں کسی مذہبی تفریق کی ضرورت نہیں رہے گی۔ اور اگر عبادت باقی بھی رہی تو اس میں فطری سادگی پیدا ہو جائے گی۔

حق رابسجودے صنماں رابہ طوافے
بہتر ہے چراغ حرم و دیر بجھا دو
میں ناخوش و بیزار ہوں مرمر کی سلوں سے
میرے لئے مٹی کا حرم اور بنادو

ادھر خدا کا یہ فرمان ہے۔ ادھر انسانوں کی اکثریت کی زبوں حالی دیکھ کر شاعر خدا سے پوچھتا ہے کہ کیا اور جانوروں کی طرح انسان کی زندگی بھی کسی بند اندھی گلی میں بھٹک گئی ہے۔ اور اب بجائے ارتقا کے نسل انسانی کی افزائش کا مقصود محض تکرار ہے۔

ہو نقش اگر باطل تکرار سے کیا حاصل
کیا تجھ کو خوش آئی ہے' آدم کی یہ ارزانی

اس عرصے میں کارل مارکس کی آواز سرمایہ دار معاشی حکیم کی توجیہوں پر اعتراض کر رہی ہے۔

یہ علم و حکمت کی مہرہ بازی' یہ بحث و تکرار کی نمائش
نہیں ہے دنیا کو اب گوارہ پرانے افکار کی نمائش

تری کتابوں میں اے حکیم معاشی رکھا ہی کیا ہے آخر
خطوط خم دار کی نمائش مریز و کج دار کی نمائش

جہاں مغرب کے تبکدوں میں کلیساؤں میں مدرسوں میں
ہوس کی خون ریزیاں چھپاتی ہے عقل عیار کی نمائش

روس کے انقلاب میں اقبال انسان جدید کی نئی زندگی دیکھ رہا ہے۔ اب وہ مسلمان سے مخاطب ہوتا ہے۔ کہ تیرے مذہب کی تعلیم بھی تو اسی سے ملتی جلتی ہے تو بھی جدت کردار کے ذریعے اس قسم کے انقلاب کا سامان کر۔

قوموں کی روش سے مجھے ہوتا ہے یہ معلوم
بے سود نہیں روس کی یہ گرمی رفتار
اندیشہ ہو اشوخیٔ ادکار پہ مجبور
فرسودہ طریقوں سے زمانہ ہوا بیزار
انسان کی ہوس نے جنہیں رکھا تھا چھپا کر
کھلتے نظر آتے ہیں بتدریج وہ اسرار
قرآن میں ہو غوطہ زن اے مرد مسلمان
اللہ کرے تجھ کو عطا جدت کردار

ooo

اب ہم اقبال کی روحانی اشتراکیت پسند کے اس نازک مرحلے کا ذکر کرتے ہیں۔ جہاں ان کی روحانیت اور مارکس کی مادہ پرست اشتمالیت میں تھوڑا سا بنیادی اختلاف ہے۔ اقبال ایک لمحے کے لئے بھی یہ ماننے کو تیار نہیں کہ مذہب سماجی اور معاشی حالات کی پیداوار ہے۔ یہ وہ ہمیشہ مانتے آئے ہیں کہ سرمایہ دار مذہبی پیشواؤں اور ملاؤں کو رشوت دے کے اپنی اغراض کے لئے استعمال کرتا ہے وہ اس کے بھی قائل ہیں کہ اگر مذہب میں حرکت باقی نہ رہے اور اس کی جگہ جمود اور سکوت لے لے تو یہ مذہب کی روح عمل اور زندگی دونوں کے لئے مضر ہے اقبال کا مومن روح و بدن دونوں کی ضرورتوں کو نہیں بھولتا۔

سکون پرستی راہب سے فقیر ہے بیزار
فقیر کا سفینہ ہمیشہ طوفانی
پسند روح بدن کی ہے دا نمود اسکو
کہ ہے نہایت مومن خودی کی عریانی

ooo

اشتراک وملوکیت (جاوید نامہ) کی بحث میں اقبال کا لہجہ ذرا سخت ہے لیکن اس سلسلے میں چند باتیں یادرکھنی ضروری ہیں۔

(۱) یہ پوری بحث جمال الدین افغانی کی زبانی ہے۔ جن کی حیثیت یہاں ایک تمثیلی کردار کی سی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ یہ خیالات بہ جنسہ اقبال کے ہوں (جاوید نامہ میں ایک نوحہ ابوجہل بھی ہے)۔

(۲) اعتراض صرف کارل مارکس کی حد سے زیادہ بڑھی ہوئی مادہ پرستی پر ہے جس میں روحانی اور تصوراتی قدروں کی کوئی اہمیت ہی نہیں ہے۔ جن کی وجہ سے انسان تمام حیوانات سے ممتاز ہے۔

درشکم جو یندہ جاں پاک را
رنگ و بواز تن نہ گیرو جان پاک
جزبہ تن کار نے مدار داشتراک
دین آں پیغمبر حق ناشناس
برمساوات شکم وارداساس

روحانی اور غیر معاشی قدروں کے فقدان کے باعث اشتراکیت پر بھی مغربی سرمایہ داری کی بزدلانہ ناشناسی کا الزام تو ممکن ہے کہ صحیح ہو۔ مگر آدم فریبی کا الزام اقبال سے زیادہ افغانی کا ہے۔ اسی طرح یہ اعتراض بھی ذرا سخت ہے۔

این بہ علم و دین وفن آردشکست
اور ملوکیت اور اشتراکیت دونوں پر یہ الزام ۔
ہر دور رتن روشن و تاریک دل

(۳) آگے بڑھ کے جمال الدین افغانی نے حکومت الٰہی اور الارض اللہ کے مسئلے پر بحث کی ہے۔ حکومت کو خیر کثیر قرار دیا ہے۔ وہ انقلاب جس میں محض جلال بے جمال ہو اس سے پناہ مانگی ہے۔ اور آخر میں ملت روسیہ سے خطاب ہے۔ جس میں وہ کہتے ہیں کہ روس کی تقدیر مشرق سے وابستہ ہے۔

بازی آئی سوئے اقوام مشرق
بستہ ایام تو باایام شرق

لیکن جب تک وجدانی انقلاب بھی نہ ہو معاشی انقلاب کو اثبات حاصل نہیں ہوسکتا۔ اسی لئے وہ روس سے کہتے ہیں۔

کردہ کار خداونداں تمام
بہ گزراز لاجانب الا حرام
درگزراز لا اگر جوئندہ
تارہ اثبات گیری زندہ

زندگی میں خواہ وجدانی ہو یا ذہنی' معاشی ہو یا سیاسی نفی کے بعد اثبات کی منزل آنا ضروری ہے۔ ممکن ہے کہ معاشی اعتبار سے اشتمالیت کے اسباب کا وہ درجہ بھی حاصل کرلیا ہے۔ جس تک کوئی اور سیاسی نظام اس کامیابی سے نہیں پہنچ سکا۔ اس کا اقبال نے اعتراف کیا ہے۔ لیکن جہاں تک ذہنی اور فکری اور وجدانی ضرورت حیات کا تقاضا ہے۔ ان کے خیال میں اشتمالی روس نے ابھی تک اثبات کی منزل طے نہیں کی ممکن ہے کہ اس جنگ سے اس اندرونی روحانی ضرورت کا بھی احساس ہوجائے جس کے بغیر ابھی تک کوئی تمدن سرسبز نہیں ہوسکا ہے۔ اقبال نے اسی نفی اور اثبات کو لا اور الا کے منازل کا نام دیا ہے جن کی تکمیل کے بغیر کسی تمدن یا طرز خیال کی تکمیل نہیں ہوتی اقبال کے نزدیک حیات لا یا وجدانی نفی محض میں ٹھہر نہیں سکتا۔ الا یعنی اس نفی سے پیدا ہونے والے اثبات کی طرف اس کی ضرور مائل ہوگی بالکل اسی طرح سے ارتقاء بالضد کے قانون میں ضد اور تضاد کی حقیقت اس وقت تشنہ رہتی ہے۔ جب تک امتزاج اس کا نتیجہ محصلہ نہ بنے' پس چہ باید کروائے اقوال شرق' میں اقبال نے اس کی مزید تشریح کی ہے۔

ہمچناں بینی کہ دردور فرنگ
بندگی باخواجگی آمد بہ جنگ

روس را قلب و جگر گردیدہ خوں
از ضمیرش حرف لا آمد بروں
آں نظام کہنہ را بر ہم زداست
تیز نیشے بررگ عالم زداست
کردہ ام اندر مقاماتش نگہ
لاسلاطین لا کلیسا لا الا
فکر او در تندیاد لا بماند
مرکب خود راسوائے الا زراند
آیدش روزے کے از زور جنوں
خویش را زیں باد تند آرد بروں
درمقام لا بنا ساید حیات
سوئے الا می خرامد کائنات

(۴) آخر میں افغانی نے روسیوں سے یہ کہا ہے کہ اشتراکیت کے تمام اساسی اصول اسلام میں ہیں۔

چیست قرآن؟ خواجہ رام پیغام مرگ
دست گیر بندہ بے ساز و برگ
رزق خود را از زمیں بردن رواست
ایں متاع بندہ وملک خداست
بامسلماں گفت جاں برکف منہ
ہر چہ از حاجت فزوں داری بدہ

(۵) اسی وجہ سے اقبال نے ابتدا ہی میں مارکس کو پیغمبر بے جبریل کہہ کر یہ رائے ظاہر کی تھی۔

زاں کہ حق در باطل او مضمر است

قلب او مومن دماغش کافر است

یہی بحث اقبال نے ارمغان حجاز میں ابلیس کی مجلس شوریٰ' میں پھر چھیڑی ہے۔ اس نظم میں ابلیس رومانی ہیرو نہیں۔ فی الحقیقت شر کا دیوتا اہر من ہے سرمایہ داری کا پورا نظام وہ اپنا کارنامہ بتاتا ہے۔

میں نے دکھلایا فرنگی کو ملوکیت کا خواب
میں نے توڑا مسجد و دیر و کلیسا کا فسوں
میں نے ناداروں کو سکھلایا سبق تقدیر کا
میں نے منعم کو دیا سرمایہ داری کا جنوں

ooo

اور اس اہر من کا مشیر کہتا ہے۔

اس میں کیا شک ہے کہ محکم ہے یہ ابلیسی نظام
پختہ تر اس سے ہوئے خوئے غلامی میں عوام
ہے ازل سے ان غریبوں کے مقدر میں سجود
ان کی فطرت کا تقاضا ہے نماز بے قیام
یہ ہماری سعی پیہم کی کرامت ہے کہ آج
صوفی و ملا ملوکیت کے بندے میں تمام
طبع مشرق کے لئے موزوں یہی افیون تھی
ورنہ قوالی سے کچھ کمتر نہیں علم کلام

اس مشیر کی زبانی یہ بھی صاف صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ جس جمہوریت پر اقبال کو اعتراض ہے وہ مہاجنی عمومیت ہے۔

ہم نے خود شاہی کو پہنایا ہے جمہوری لباس
جب ذرا آدم ہوا ہے خود شناس و خودنگر
مجلس ملت ہو یا پرویز کا دربار ہو

ہے وہ سلطاں غیر کی کھیتی یہ ہو جس کی نظر
تو نے دیکھا نہیں مغرب کا جمہوری نظام
چہرہ روشن اندروں چنگیز سے تاریک تر

اس دنیا کے تمام سیاسی طرز ہائے حکومت' ابلیس کی شرانگیزی کے شکار ہیں مگر ایک راج مزور کا راج ایسا ہے کہ وہ اہرمن کے شر کے قلعے کو مسمار کرتا ہوا نظر آتا ہے اس لئے ایک مشیر پوچھتا ہے۔

ہے مگر کیا اس یہودی کی شراب کا جواب!۔
وہ کلیم بے تجلی ! وہ مسیح بے صلب
نیست پیغمبر ولیکن در بغل دار و کتاب
کیا بتاؤں کیا ہے کافر کی نگاہ پر وہ سوز
مشرق و مغرب کی قوموں کے لئے روز حساب
اس سے بڑھ کر اور کیا ہوگا طبیعت کا تضاد
توڑ دی بندوں نے آقاؤں کے خیمے کی طناب

ابلیس کا چوتھا مشیر اشتراکیت کے توڑ پر فاشسطیت کو پیش کرتا ہے۔ مگر تیسرا مشیر جو سیاست کے کھیل سے زیادہ واقف معلوم ہوتا ہے۔ فاشسطیت کو اشتراکیت کا علاج تسلیم نہیں کرتا اور کہتا ہے۔

میں تو اس کی عاقبت بینی کا کچھ قائل نہیں
جس نے افرنگی سیاست کو کیا یوں بے حجاب

پانچواں مشیر شر کے دیوتا اہرمن سے اشتراکیت کا علاج پوچھتا ہے۔ جس کی وجہ دنیا میں مساوات پھیل رہی ہے۔ قبائے دولت چاک چاک ہو رہی ہے انسانیت کا مشت غبار کائنات بھر پر چھایا جا رہا ہے۔

وہ یہودی فتنہ گر وہ روح مزوک کا بروز
ہر قبا ہونے کو ہے اس کے جنوں سے تار تار
راغ دشتی ہو رہا ہے ہمسر شاہین و چرخ
کتنی سرعت سے بدلتا ہے مزاج روزگار

چھا گئی آشفتہ ہو کر وسعت افلاک پر
جس کو نادانی سے ہم سمجھے اک مشت غبار
فتنہ فردا کی ہیبت کا یہ عالم ہے کہ آج
کانپتے ہیں کوہسار و مرغزار وجوئے بار
میرے آقا وہ جہاں زیر وز بر ہونے کو ہے
جس جہاں کا ہے فقط تیری سیادت پر مدار

لیکن شیطان اس لئے کہ وہ انسان کی باطنی، داخلی، وجدانی زندگی کا دشمن ہے اسلام یعنی اسلامی اشتراکیت کو روسی اشتراکیت سے زیادہ خطرناک سمجھتا ہے۔

دست فطرت نے کیا ہےجن گریبانوں کو چاک
مزدکی منطق کی سوزن سے نہیں ہوتے رفو
کب ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد
یہ پریشاں روز گار آشفتہ مغز، آشفتہ ہو
جانتا ہے جس پہ روشن باطن ایام ہے
مزدکیت فتنہ فردا نہیں اسلام ہے
عصر حاضر کے تقاضاؤں سے ہے لیکن یہ خوف
ہو نہ جائے آشکارا شرع پیغمبر کہیں
موت کا پیغام ہر نوع غلامی کے لئے
نے کوئی فغفور خاقاں نے فقیر رہ نشیں
اس سے بڑھ کر اور کیا فکر و عمل کا انقلاب
پادشاہوں کی نہیں، اللہ کی ہے یہ زمیں

شیطان کی کامرانی کی بس ایک ہی صورت ہے کہ اشتراکی مسلمان مذہب کی اصلی روح کو بھول کر جو اسے احتساب کائنات، انسانی مساوات، معاشی ہم آہنگی کی تعلیم دیتی ہے، مذہب کی افیون کے نشے میں

سرشار رہے۔ عالم کردار سے بیگانہ رہے شعر و تصوف اور مزاج خانقاہی اسے تماشائے حیات سے محروم رکھیں۔

ہے یہی بہتر الٰہیات میں الجھا رہے
یہ کتاب اللہ کی تاویلات میں الجھا رہے
ابن مریمؑ مر گیا یا زندہ جاوید ہے ؟
ہیں صفات ذات حق حق سے جدا یا عین ذات
ہیں کلام اللہ کے الفاظ حادث یا قدیم ؟
امت مرحوم کی ہے کس عقیدے میں نجات ؟
کیا مسلماں کے لئے کافی نہیں اس دور میں
یہ الٰہیات کے ترشے ہوئے لات و منات ؟
تم اسے بیگانہ رکھو عالم کردار سے
تابساط زندگی میں اس کے سب مہرے ہوں مات
ہے وہی شعر و تصوف اس کے حق میں خوب تر
جو چھپادے اس کی آنکھوں سے تماشائے حیات
ہر نفس ڈرتا ہوں اس امت کی بیداری سے میں
ہے حقیقت جس کے دیں کی احتساب کائنات
مست رکھو ذکر و فکر صبح گاہی میں اسے
پختہ تر کردو مذاق خانقاہی میں اسے

خواجہ غلام السیدین کے نام ایک خط میں اقبال نے اپنے خیالات بالکل صاف صاف الفاظ میں لکھ دیئے ہیں۔ وہ کہتے ہیں سوشلزم کے معترف ہر جگہ روحانیت کے مذہب کے مخالف ہیں، اور اس کو افیوں تصور کرتے ہیں۔ لفظ افیون اس ضمن میں سب سے پہلے کارل مارکس نے استعمال کیا تھا، میں مسلمان ہوں اور انشااللہ مسلمان مروں گا۔ میرے نزدیک تاریخ انسانی کی مادی تعبیر سراسر غلط ہے۔ روحانیت کا

میں قائل ہوں۔ مگر روحانیت کے قرآنی مفہوم کا جس کی تشریح میں نے اپنی تحریروں میں جا بجا کی ہے اور سب سے بڑھ کر اس فارسی مثنوی میں جو عنقریب آپ کو ملے گی۔ جو روحانیت میرے نزدیک مغضوب ہے یعنی افیونی خواص رکھتی ہے۔ اس کی تردید میں نے جا بجا کی ہے باقی رہا سوشلزم، سو اسلام خود ایک قسم کا سوشلزم ہے جس سے مسلمان سوسائٹی نے آج تک بہت کم فائدہ اٹھایا ہے۔

اسلامی اشتراکیت کا تصور علاقہ جاتی سہی لیکن رجعت پسند تو نہیں اور اگر اقبال روحانی قدروں کا بھی قائل، اور ان کا بھی پیغمبر ہے تو اس طرح ہے کہ اس سے اس دنیا کے معاشی اور سماجی انصاف، عالمگیر مساوات اور اخوت کے تصور کو مدد پہنچتی ہے۔ ایسے شاعر کو اگر ترقی پسند ادیب اور شاعر بیگانہ سمجھیں تو یہ ان کی کتنی بڑی غلطی ہے۔

حسرت موہانی کی عشقیہ شاعری کا نفس مضمون پرانا اور روایاتی ہے۔ اگر چہ اس میں غضب کی انفرادیت اور تازگی ہے اور یقینی طور پر ہمیشہ یہی محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کی رسم شاعری کچھ ہی ہو وہ اپنے دل کی بات کہہ رہا ہے۔ حسرت موہانی نے ہندوستان کی تحریک آزادی کے سلسلے میں جو کچھ قربانیاں کی ہیں اکا اثر اور ایک طرح کا خلوص اور جوش کردار ان کی سیاسی شاعری کی جان ہے۔

اے کہ نجات ہند کی دل سے ہے تجھ کو آرزو
ہمت سر بلند سے یاس کا انسداد کر
قول کو زید و عمر کے حد سے سوا ہم نہ جاں
روشنی ضمیر میں عقل سے اجتہاد کر
حق سے بعذر مصلحت وقت پہ جو کرے گریز
اسکو نہ پیشوا سمجھ، اس پہ نہ اعتماد کر
خدمت اہل جو رکو کر نہ قبول رنہار
فن و ہنر کے زور سے عیش کو خانہ زاد کر
غیر کی جدوجہد پر تکیہ نہ کر کہ ہے گناہ
کوشش ذات خاص پر ناز کر، اعتماد کر

ooo

ہے مشق سخن جاری چکی کی مشقت بھی
اک طرفہ تماشا ہے حسرت کی طبیعت بھی
جو چاہے سزا دے لو تم اور بھی کھل کھیلو
پر ہم سے قسم لے لو' کی ہو جو شکایت بھی
باطن میں ہیں آزاد' بہ ظاہر میں نظر بند
ہے دیدہ دل باز یہاں 'دیدہ سر بند

ooo

فیض محبت ہے قید محن
میرے لئے ایک بلائے حسن

ooo

نیا جب اس نے کوئی شر اٹھایا
مری ایذا پسندی نے دعا دی
شب معراج مردان خدا ہے
بہ قول شیخ روز نامرادی
مجازی عشق بھی اک شے ہے لیکن
ہم اس نعمت کے منکر ہیں نہ عادی

ooo

۱۹۲۴ء سے حسرت کی سیاسی شاعری پر اشتمالیت کا رنگ گہرا ہو گیا۔

نہ سرمایہ داروں کی نخوت رہے گی
نہ حکام کا جو رہے جا رہے گا
زمانہ وہ جلد آنے والا ہے جس میں
کسی کا نہ محنت پہ دعوی رہے گا

ooo

جسے کہتے ہیں اہم ساک اصول خود کشی تھا
عمل اس پہ کوئی کہتا نہ کبھی عوام کرتے

ooo

اور باوجود انتہائی مذہبی اعتقاد کے وہ یہ بھی کہتے ہیں۔

ہدایت کا زمانہ تشنہ تھا اہل سویت نے
دکھائی سب کو راہ حریت بیخوف دیں ہو کر

ooo

لازم ہے غلبہ آئین سویت
دو ایک برس میں ہو کر دس بیس برس میں

ooo

گاندھی کی طرح بیٹھ کے کیوں کاتیں گے چرخہ
لینن کی طرح دیں گے نہ دنیا کو ہلا ہم

ooo

لیکن اس انقلاب کا سب سے بڑا نہیں تو مجموعی طور پر نمائندہ شاعر جوش ہے جوش کی شاعری میں ابتدا ہی سے حریت پسندی کی طرف کچھ رجحان تھا اگر چہ کہ وہ ان کے خمر دائم کے بعد ثانوی حیثیت کھتا تھا۔ لیکن حیدرآباد کی ملازمت سے برطرف ہونے کے بعد کچھ نفسیاتی وجوہ اور شاید طبعی رجحان کی وجہ سے انہوں نے عملی طور پر ترقی پسند مصنفین اور شاعروں کے ساتھ کام کرنا شروع کیا۔اس میں شک نہیں کہ اس سے ان کی شاعری کو چار چاند لگے گئے اور ایک ذہنی نفس مضمون جس کی ان کی لاابالی شاعرانہ طبیعت کو بڑی ضرورت تھی انہیں مل گیا۔

جوش کی شاعری میں بہت جوش وخروش' اور ایک غیر معمولی ہمت اور مردانگی ہے۔ یہ مردانگی کی شاعری کی عظمت کی سب سے بڑی وجہ ہے' ہر طرح کی جسمانی اور ارادی کمزوری کو بڑی حقارت سے دیکھتے ہیں۔

مرد کہتے ہیں اسے او مانگ چوٹی کے غلام

جس کے ہاتھوں میں ہو طوفانی عناصر کی لگام

ooo

اسی وجہ سے ان کی تشبیہات اور استعارات میں آتش سیاں کا سا ابال اور جوش پیدا ہوتا ہے۔ ان استعارات کی جدت اور ندرت متحرک اور زلزلہ خیر ہے۔

بھوکوں کی نظر میں بجلی ہے توپوں کے دہانے ٹھنڈے ہیں
تقدیر کے لب کو جنبش ہے' دم توڑ رہی ہیں تدبیریں
آنکھوں میں گدا کی سرخی ہے' بے نور ہے چہرہ سلطاں کا
تخریب نے پرچم کھولا ہے' سجدے میں پڑی ہیں تعمیریں
کیا ان کو خبر تھی زیروزیر رکھتے تھے جو روح ملت کو
ابلیں گے زمیں سے ماریہ برسیں گی فلک اسے شمشیریں
کیا ان کو خبر تھی مینوں سے جوخون چرایا کرتے تھے
اک روز اسی بے رنگی سے جھلکیں گی ہزاروں تصویریں
سنبھلو کہ وہ زندان گونج اٹھا جھپٹو کہ وہ قیدی چھوٹ گئے
اٹھو کہ وہ بیٹھیں دیواریں دوڑو کہ وہ ٹوٹیں زنجیریں

کون انکار کرسکتا ہے کہ ایسی نظموں کی پرشوکت روائی' ان کے وزن' ان کے الفاظ کی بے محابا ترتیب' ان کے جذبات کی خودسری میں انقلاب کے آہنی قدموں کی چاپ صاف سنائی دیتی ہے۔ جوش کی ایسی نظموں میں جمالی قدر پرانی' صاف ستھری پامال مثالوں سے نکل کر کثافت' بیماری' گندگی' کو اپنے طلسمی انقلابی مس سے جان دار اور موضوع حسن شاعری بناتی ہے کیوں کہ ایک بار جب اس کثافت یا بیماری کی بے درد معاشی وجہ سمجھ میں آجائے تو اس سے نفرت باقی نہیں رہتی۔ اس کی جگہ ایک طرح کا غیظ وغضب' جوش اور غصہ پیدا ہو جاتا ہے' جس کا مقصد اس غلاظت کو صاف کرنا ہوتا ہے' جوش کی ان نظموں کے اسلوب' ان کے طرز بیان اور ان کی اس نوع کی تشبیہوں اور استعاروں کا بعض ہونہار نوجوان شعرا مثلاً احسان دانش اور مخدوم محی الدین پر اچھا خاصا اثر ہوا ہے۔

جوش کا ایک محبوب اسلوب، نظم تکرار ہے۔ مسلسل غزل یا قصیدے کی تشبیب کی طرح یہ نظم۔ جسے سلیم مرحوم، آزاد انصاری اور خود جوش نے پروان چڑھایا ہے کسی موضوع کو مختلف اور متوازی مضامین یا تشبیہوں کی تکرار کے ذریعہ ادا کرتے ہیں۔ جوش نے بہت کامیابی سے اسے انقلاب کی خدمت کے لئے استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر نظام نو ملاحظہ ہو جو میرے خیال میں ان کی Image کی اعلیٰ ترین مثال ہے چند شعر یہ ہیں۔

کھیل ہاں اے نوع انسان سیہ راتوں سے کھیل
آج اگر تو ظلمتوں میں پا بہ جولاں ہے تو کیا ؟
چل چکی ہے پیشوائی کو نسیم باغ مصر
آج یوسف مبتلائے چاہ کنعاں ہے تو کیا ؟
ختم ہو جائے گا کل یہ نارواپست و بلند
آج ناہموار سطح بزم امکاں ہے تو کیا ؟
مٹھیوں میں بھر کے افشاں چل چکا ہے انقلاب
ابر غم زلف جہاں پر بال جنباں ہے تو کیا ہے ؟
راہ میں ہے کارواں تشکیک اور تحقیق کا
آج اگر نادانی اوہام دایقاں ہے تو کیا ؟
کل یہی بندہ الوہیت سے ہو گا شاد کام
آج اگر بہتان عبدیت پر نازاں ہے تو کیا ؟
کل جواہر سے گراں ہوگی لہو کی بوند بوند
آج اپنا خون پانی سے بھی ارزاں ہے تو کیا ؟
آرہی ہے آگ لنکا کی طرف بڑھتی ہوئی
آج راون کا محل سیتا کا زنداں ہے تو کیا ؟
دست غم خواری میں ہوگی کل زمام آب وناں

آج اگر نامہربانی میر ساماں ہے تو کیا ؟
بن رہا ہے صرصر و سیلاب خون ہاشمی
آج ابو سفیان کے گھر میں چراغاں ہے تو کیا ؟
ہو رہا ہے طبع فرمان حیات جاوداں
موت اگر اب تک رگ جاں پر خراماں ہے تو کیا ؟

ooo

نظم کی ساخت تضاد پر مبنی ہے' اس تضاد کو واضح کرنے کے لئے شاعر نے روایتی رمزیت عبرانی قصص الانبیاء ارضیات عورتوں کے سنگھار' جدید سائنس کے تجرباتی رجحان فلسفہ جواہرات رامائن روایات میزبانی' تاریخ اسلام اور زندگی اور موت کی کشمکش سے اپنے مقصد کے لئے تشبیہیں مستعار لی ہیں تقریباً ہر تشبیہ نادر ہے۔ اور اگر کوئی نادر نہیں تو ترتیب الفاظ اسے نادر بنا دیتی ہے۔

جوش جب شاعرانہ وجدان سے الگ ہو کے لکھتے ہیں تو ان کی شاعری پھس پھسی اور آورد کی شاعری معلوم ہونے لگتی ہے۔ ان کے بلند کو میں بہ غایت بلند تو نہیں کہہ سکتا مگر پستش بہ غایت پست کا اطلاق ان پر یقیناً ہوتا ہے اقبال کی طرح وہ شاعری میں ذہنی اور فلسفیانہ قوت پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن چونکہ وہ اقبال کے عظیم الشان علمی پس منظر اور ذہنی پیش منظر سے محروم ہیں۔ اس لئے جب جوش گہرائیوں میں اترنا چاہتے ہیں تو ان کی سطحیت اور نمایاں ہو جاتی ہے باوجود ان کے اس تمام جوش و خروش' اس تمام ابال اور شورش کے کبھی کبھی ان کے خلوص اور ان کے عقیدے پر بھی شک ہوتا ہے۔ اس کی وجہ جوش الفاظ کی فراوانی لیکن جوش میں کردار کی کمی ہے پھر بھی اردو شاعری میں انقلابی نفس مضمون کو جاگزیں کرنے اور تشبیہات میں ایک ہل چل سی مچا دینے کی وجہ سے انہوں نے اپنے لئے ایک لازوال جگہ پیدا کرنے اور فیض کی شاعری' دے بفرد ختم جانے خریدم کہہ کے انقلاب کے ماحول میں قدم رکھنے کی کوشش کر رہی ہے لیکن خرید و فروخت کا یہ سلسلہ ختم ہی نہیں ہو چکتا ہے۔ عاشقی اور انقلاب کا خط فاصل جس کو وہ پار کرنا چاہتے ہیں کسی طرح پار نہیں ہو چکتا ان کی شاعری عشق اور انقلاب کے درمیان ایک گریز مسلسل بن گئی ہے۔ حسن محبوب کا سیال تصور کسی طرح ان کا پیچھا نہیں چھوڑتا کہ وہ ہمہ وقتی طور پر انقلاب کی خدمت کر سکیں' مجھ سے پہلی سی محبت نہ مانگ' سوچ' رقیب سے چند روز اور مری جان موضوع سخن' ہم لوگ' مرے ہمدم مرے

دوست' سب کا موضوع ایک ہی سا ہے شاعر کی طبیعت کی اس ختم نہ ہونے والی کشمکش میں عشقیہ زندگی کے نقوش ہی بن کو شاعر بھلا دینا چاہتا ہے اور بھلا نہیں سکتا زیادہ سچے واضح اور دلفریب معلوم ہوتے ہیں۔

یہ ترے حسن سے لپٹی ہوئی آلام کی گرد
اپنی دوروزہ جوانی کی شکستوں کا شمار
چاندنی راتوں کا بیکار دہکتا ہوا درد
دل کے بے سود تڑپ جس کی مایوس پکار
چند روز اور مری جان! فقط چند ہی روز

ooo

یا موضوع سخن کا یہ حصہ۔

آج پھر حسن دل آرا کی وہی دھج ہو گی
وہی خوابیدہ سی آنکھیں وہی کاجل کی لکیر
رنگ رخسار پہ ہلکا سا و غازے کا غبار
صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تحریر

ooo

یا مرے ہمدم' مرے دوست کا یہ ٹکڑا
کیسے مغرور حسیناؤں کے برفاب سے جسم
گرم ہاتھوں کی حرارت میں پگھل جاتے
کیسے اک چہرے کے ٹھیرے ہوئے مایوس نقوش
دیکھتے دیکھتے یک لخت بدل جاتے
کس طرح عارض محبوب کا شفاف بلور
یک بہ یک بادہ احمر سے دہک جاتا
کیسے جھکتی ہے سر شاخ سے خود برگ گلاب

کس طرح رات کا ایوان مہک جاتا

ooo

اس میں کیا شک ہے کہ اس شک نے واقعی عاشقی کی ہے اور عشق کی ہے اور عشق اور دیدار حسن کے ہی سے ایسا جمالی خط حاصل کیا ہے کہ وہ لاکھ اس سے گریز کرے خالص جوشیلی انقلابی شاعری کو اپنا مسلک بنانا چاہے وہ اپنے تجربوں کو نہیں بھول سکتا۔

لیکن میرا یہ مقصد ہر گز نہیں کہ ان کی شاعری کا انقلابی پہلو ناکامیاب ہے نامکمل سہی مگر کامیاب ہر گز نہیں۔ عشق سے انقلابی جذبہ سبق کے سکتا ہے اپنے رقیب سے فیض یہ کہتے ہیں۔

ہم نے اس عشق میں کیا کھویا ہے کیا سیکھا ہے
جز ترے اور کوئی سمجھاؤں تو سمجھا نہ سکیں
عاجزی سیکھی غریبوں کی حمایت سیکھی
یاس و حرماں کے دکھ درد کے معنی سیکھی
زیر دستوں کے مصائب کو سمجھنا سیکھی
سرد آہوں کے رخ زرد کے معنی سیکھی

ooo

ان کی خالص انقلابی نظموں میں سب سے زیادہ تعمیری میرے خیال میں بول۔

دیکھ کر آہن گر کی دکان میں
سد ہیں شعلے سرخ ہے آہن
کھلنے لگے قفلوں کے دہانے
پھیلا ہر اک زنجیر کا دامن
بول یہ تھوڑا وقت بہت ہے
جسم و زباں کی موت سے پہلے

ooo

فیض کی شاعرانہ تشبیہوں اور تصویروں کا زندگی رفتا سے بہت گہرا تعلق ان کی شاعری کی سب سے بڑی کامیابی اور خصوصیت ہے۔ تنہائی اور موضوع سخن میں غالباً ان کی بہترین نظمیں ہیں یہ خصوصیت اور زیادہ نمایاں ہے۔ تنہائی میں اشعار تا گردو پیش کا سارا ماحول شاعر کا ساتھ دیتا ہے۔

ڈھل چکی رات بکھرنے لگے تاروں کا غبار
لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ
سو گئے راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار
اجنبی خاک نے دھندلا دیئے قدموں کے چراغ

استعاروں کی سحر کاری شاعری کے جذبے کا اتنا ساتھ دیتی ہے کہ خارجی اور داخلی احساس ایک ہو جاتے ہیں اور فطرت اور انسان میں ایک حقیقی ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے اسی طرح موضوع سخن میں یہ تشبیہ۔

ان کا آنچل ہے کہ رخسار کہ پیراہن ہے
کچھ تو ہے جس سے ہوئی جاتی ہے چلمن رنگین

اس ایک شعری میں رمزی تشبیہ کی وجہ سے مشرقی شاعری کی حیات معاشقہ کی صدیاں آباد ہیں کتنی پابندیاں کتنے روک کیسا صدیوں کا مسخ شدہ جمالی معیار اس شعر کے باطن سے جھانکتا ہے یہ غالباً فیض کا بہترین شعر ہے۔

ن م راشد کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے نظم آزاد کو اردو میں مقبول کیا نظم عاری کے تجربے اردو میں کچھ عرصے سے ہو رہے تھے طبا طبائی اور بجنوری مرحوم نے اس سلسلے میں کوشش کی تھیں۔ لیکن نظم عاری کا سب سے کامیاب نمونہ عابد نواز جنگ کا ''ہیملٹ'' کے کچھ قصوں کا ترجمہ ہے نظم آزاد نظم عاری سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ عام اردو شاعر یا ناثر دونوں کو تقریباً ایک ہی سمجھتا ہے۔

انگریزی اور امریکائی شاعر میں نظم آزاد کا تحریک تصوریت Imagism کے ساتھ زور بندھا۔ یہ تحریک فرانیسی رمزیت کے ابہام اور سہل پسندی کا ردعمل تھی لیکن اس کی نظم آزاد فرانس ہی کے اثر یعنی فرانسیسی اور بالخصوص لافورگ کی نظم آزاد Vesslibse کی مرہون منت ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ جس نے نظم آزاد کو سب سے زیادہ کامیابی کے ساتھ استعمال کیا فرانسیسی نظم آزاد اور عبدالرتمھ کی انگریزی نظم عاری میں تقریباً وہی خصوصیتیں دیکھتا ہے اور دونوں کو یکساں قرار دیتا ہے۔ لافورگ۔ جو یقیناً بہت اہم تکنیکی کا

موجد تھا۔ کی نظم آزاد زیادہ تر اسی طرح کی نظم آزاد ہے جیسے شکسپیر' ریسٹیر ٹورنر کا آخری دور کا کلام نظم آزاد ہے۔ عہد الزبتھ اور جیوک بین زمانے کی شاعری نظم عاری کی بحر کو پھیلا ہے سکیڑتی ہے اسی کی شکل بگاڑتی ہے۔ اردو شاعری میں اظہار کی آزادی کا رجحان بڑھتا جارہا ہے اور اگر راشد صاحب نہ بھی لکھتے تب بھی ایک طرح کی نظم عاری یا نظم آزاد کی مقبولیت ضروری تھی۔ لیکن راشد صاحب نے اس طرز کی بڑی خدمت انجام دی ہے اس میں شک نہیں کہ وہ اس نظم آزاد کو قافیے اور ردیف سے بالکل بے نیاز نہیں کر سکے جا بجان کو قافیے اور ردیف کا سہارا لینا پڑتا ہے۔

تیرے رنگین رس بھرے ہونٹوں کا لمس
جس کے آگے ہیچ جرعات شراب
یہ سنہرے پھل رسیں پھول مانند شراب
سوز و گردش پر وانہ گویا داستاں
نغمہ سیار گاں ' بے رنگ و آب

ooo

ایسی مثالیں بکثرت ملیں گی۔ اور حیرت ہونے لگتی ہے کیا واقعی اردو نظم نے بحر و قافیے سے آزادی حاصل کر لی جس کی وہ عرصے سے جویا تھی؟ یا کہیں ایسا تو نہیں ہوا کہ پابند اور بڑھ گئی اور۔ اگر یہ بات ہے تو نظم آزاد کو ابھی اور زیادہ آزادی کی ضرورت ہے راشد صاحب کی نظم آزاد نظم میں وہ روانی اور سلاست بھی نہ پیدا کر سکی جو اس کی سب سے بڑی وجہ جواز ہے' مغلق ترکیبیں جو نامانوس بھی ہیں راشد صاحب کی نظم کا دوسرا سہارا ہیں اوپر کی مثال ہی دیکھئے قطرہ بے مایہ طغیان شباب' اسی طرح تازہ و تاب' ساعت و زد یادہ دنیایاب' بستر سنجاب و سمور' اور ایسی بیسیوں ترکیبوں سے راشد صاحب کی نظم ذہنی اور شعری سہارا لیتی ہے' اس طرح وہ نظم کا ذہنی وزن بڑھانا چاہتی ہے اور یہ اس کی کمزوری کی منشائے ہے۔

یہ حیثیت طرز اظہار نظم آزاد کی کامیابی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس میں رمزیت کو پیش کرنے کی بڑی صلاحیت ہے خودکشی اور زنجیریں میں ارشد صاحب نے اپنی نظموں کی رمزیت کا رنگ دیا ہے مثلاً خودکشی کے یہ حصے۔

شام سے پہلے کر دیتا تھا میں

چاٹ کر دیوار کو نوک زباں سے تواں
صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی دوبارہ بلند

محاورے کی خامی سے قطع نظر اس ٹکڑے میں رمزی جدت ہے' اس سے زیادہ کامیاب یہ ٹکڑا ہے۔

آتا جاتا ہوں بڑی مدت سے میں
ایک عشوہ سازو ہر زہ کا محبوبہ کے پاس
اس کے تخت خواب کے نیچے مگر
آج میں نے دیکھ پایا ہے لہو
تازہ درخشاں لہو
بوئے مے میں بوئے خوں الجھی ہوئی

ooo

زنجیر میں پوری نظم کا بنیادی رمز زنجیر ہے' پہلے بند کی رمزیت کی تشریح دوسرے بند کی نیم رمزیت اور نیم تشریح سے اور تیسرے بند کی صاف تشریح سے ہوتی ہے۔

ان کی نظم آزاد میں غیر مانوس خیالات کے بیان اور ان کے پیہم اظہار کی بھی صلاحیت ہے۔ مثلاً جرات پرواز کا یہ بند ملاحظہ ہو۔

میرے سینے ہی میں پیچاں رہیں آہیں میری
کر سکیں روح کو عریاں نہ نگاہیں تیری
ایک بار اور محبت کرلوں
سعی ناکام سہی
اور اک زہر بھرا جام سہی
میرا ہا میری تمناؤں کا انجام سہی
ایک سوداہی سہی آرزوئے خام سہی

ooo

نظم آزاد میں قافیے اور ردیف کی سخت پابندی سے نجات مل جانے کی وجہ سے نئی طرح کی ٹھوس تشبیہیں چلتی پھرتی زندگی سے آفاہیں کبھی کبھی ان میں شاہد اور احساس ایک ہوتا جاتا ہے جیسے۔

تیری مژگاں کے تلے نیند کی شبنم کا نزول
جس سے دھل جانے کو ہے غازہ ترا
(اتفاقات)

یا

تیرے سینے کے سمن زاروں میں اٹھیں لرزشیں
میرے انگاروں کو بے تابانہ لینے کے لئے
عشق کا ہیجاں آدھی رات اور تیرا شباب
(ایک۔۔۔)

تیری آنکھ اور میرا دل
عنکوت اور اس کا بے چار شکار ۔یا۔شمع کے سائے سے دیوار پر محراب سی ہے۔(عہد وفا)
کبھی کبھی ان تشبیہوں میں سچی جدت اور مذمت بھی نظر آجاتی ہے۔

رقص کی یہ گردشیں
ایک مبہم آسیا کے دور میں
(رقص)

اور

نیند آغاز زمستاں کے پرندے کی طرح
خوف دل میں کسی موہوم شکاری کا لئے
اپنے پر تولتی ہے چیختی ہے!
بیکراں رات کے سناٹے میں

ooo

اس نظم میں آزاد کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ ایک ذراسی بے احتیاطی ذراسی لغزش سے اس میں

مضحکہ خیز نثریت پیدا ہو جاتی ہے مثال کے طور پر خودکشی میں یہ حصہ۔

جی میں آئی ہے لگا دوں ایک بیبا کا نہ جست

اس دریچے میں سے جو

جھانکتا ہے ساتویں منزل سے کوئے دبام کو

یہی وجہ ہے کہ اس کثرت سے نظم آزاد کی نقل اتار اتار کے ہنسی اڑائی گئی ہے کنھیالال کپور اور چراغ حسن حسرت کی نقلیں خصوصیت سے، بہت دلچسپ ہیں اور مصلح بھی ہیں۔

لیکن تکنیک ہی پر ن م راشد کی ساری خوبیاں ختم ہو جاتی ہیں ترقی پسندی ان کی کچھ ہی نظموں میں ہے مثلاً شرابی' زنجیر' دریچے کے قریب اور وہ بھی ذرا کم کم صرف ایک ہی جگہ اس میں حقیقت جھلکتی ہے۔ دریچے کے قریب میں۔

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پنہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کے سر شام نکل آتے ہیں
ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹما تی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلہ جوالہ بنے
ان میں مفلس بھی ہیں بیمار بھی ہیں
زیر افلاک مگر ظلم سہے جاتے ہیں

ooo

لیکن چند مثالوں سے قطع نظر ان کی شاعری اور طبیعت کا مجموعی رجحان زندگی کی کشمکش سے گریز اں اور

مفرور ہے اور رجعت کی طرف مائل ہے وادی پہناں میں انہیں ایک ایسی جگہ کی تلاش ہے جہاں خیر وشر کے تصورات نہ ہوں، رقص میں وہ اپنے فرار کی اپنی بے طاقتی کا صاف صاف اقبال کرتے ہیں۔

بندگی سے اس در و دیوار کی
ہوچکی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ و ناتواں
جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں

ooo

اس کی وجہ یہ ہے کہ صرف دو طاقتیں ان کے دل و دماغ پر مسلط ہیں جنس اور جنسی تشنگی کی وجہ سے خواہش مرگ جنس ان کے نزدیک زندگی کی سب سے بڑی قدر ہے۔ اجنبی عورت کو پڑھ کے شک ہونے لگتا ہے کہ جنس میں محویت ان کے نزدیک احتساب کائنات کا واحد ذریعہ ہے خرن انسان سے معلوم ہوتا ہے جنس ہی کی وجہ سے انہیں تصوریت سے دشمنی ہے راشد صاحب کے نزدیک تصوریت کا واحد قصور یہ ہے کہ وہ جنس پرستی کی دھوکہ دیتی ہے۔

آہ انسان کہ ہے وہموں کا پرستارا بھی
حسن بے چارہ کو دھوکہ سا دیئے جاتا ہے
ذوق تقدیس پہ مجبور کئے جاتا ہے
مسکرادے کہ ہے تابند ابھی تیرا شباب
ہے یہی حضرت یزداں کے تمسخر کا جواب

اس ہمہ گیر جنس پرستی کی روشنی ہی میں راشد صاحب فطرت کو دیکھتے ہیں اور اس طرح ایک سہل انگارلا ادریت کی طرف ان کا قدم اٹھتا ہے۔

پھول ہیں گھاس ہے اشجار ہیں دیواریں ہیں
اور کچھ سائے کہ ہیں مختصر و تیرہ وتار
تجھ کو کیا اس سے غرض ہے کہ خدا ہے کہ نہیں

یہ لاادریت اس وقت دہریت بن جاتی ہے جب راشد صاحب یہ محسوس کرتے ہیں کہ خدا کے نام پر بنائے ہوئے تمام مذہبوں میں انسان کی ہزار ہا سال کے مرتب کیے ہوئے قانون اخلاق کی حد تک تو وہ ان افلاطون کو جواب دے ہی چکے ہیں جنس کو قدرِ واحد اور زندگی کی سب سے بڑی حقیقت نہیں سمجھا جاتا۔

میری رائے میں راشد صاحب کی اس بے حد وانتہا جنس پرستی کی تہہ میں ایک گہرا جنسی احساس کمتری خصوصیت سے نمایاں ہے۔ دیوار رنگ اصل میں خود ان کے دل ودماغ پر چھائی ہوئی ہے۔ اس لیے وہ ایک سفید فام عورت سے ہمبستر ہونے کے قومی انتقام سمجھتے ہیں۔ اگر انتقال اتنا سہل اور اتنا لذیذ ہوتا تو کیا کہنے لیکن احساس کمتری کے سوا بھی مجھے تو یہ بڑا ہی بورژوا انتقام معلوم ہوتا ہے۔ جس کی تعریف کمیونسٹ مینی فسٹو میں یوں کی گئی ہے۔ وہ ایک دوسرے کی بیویوں کی عصمت ریزی میں انتہائی لذت محسوس کرتے ہیں ۔ظاہر ہے کہ یہ مریضانہ جنس پرستی کوئی حقیقی قوت تخلیق نہیں اس لئے اس کا منتہا ایک طرح کی مرگ انگیز رومانیت ہے۔

صبح جب باغ میں رس لینے کو زنبو آئے
اس کے بوسوں سے ہوں مدہوش اور گلاب
شبنمی گھاس پہ دو پیکر یخ بستہ ملیں
اور خدا ہے تو پشیماں ہوجائے

جس زندگی میں جنس کے برابر اور کوئی قدر نہ ہو اس میں موت کی خواہش ضروری ہے۔ یہ فرار کی انتہا ہے چنانچہ راشد صاحب کے پہلے مجموعہ کلام کی جنس پرستی کا خاتمہ خودکشی پر ہوتا ہے۔ اس صدی کے سب سے بڑے شاعر نے سچ کہا ہے۔

نہیں ہنگامہ پیکار کے لائق وہ جواں
جو ہوا نا کہ مرغان چمن سے مدہوش

ooo

راشد صاحب کی بہت سی نظمیں سترھویں صدی کے انگریز Meta Phisical شعراء سے ماخوذ ہیں ماخوذ اس طرح ہیں کہ مرکزی خیال ان نظموں سے لیا گیا ہے۔ مگر اس کی تجدید کی گئی ہے یعنی اس خیال

کو راشد صاحب نے اپنی لا اوری جنس پرستی پر منطبق کیا ہے اور ان تمام نظموں کی تمام وجدانی خصوصیتوں اور جمالی خوبیوں کا خون ہو گیا ہے چنانچہ 'حزن انسان' ایک حد تک Donne کی نظم Extasis سے متاثر ہے' اسی طرح سپاہی' ڈن کی سولہویں Elegle کی ایک جدید شکل ہے زوال Marell کی نظم To Hiscoy Mistress سے ماخوذ ہے لیکن راشد نے کہیں خیال یا موضوع کا حوالہ نہیں دیا ہے۔

اسرار الحق مجاز نے شاعری کو انقلاب پر قربان نہیں کیا۔ وہ کر بھی نہیں سکتے تھے۔ کیونکہ تغزل ہی سے ان کی شاعری کا خمیر بنا ہے' ان کی دو ابتدائی غزلیں جو شاہ کے رنگ میں بہت اچھی ہیں۔ عشقیہ شاعری ان کا فطری موضوع ہے اور اسی میں وہ جدت طرازیاں دکھاتے ہیں' مشاہدے اور بیان کی ندرت کبھی کبھی لطف دے جاتی ہے۔ جیسے بتان حرم' میں یہ شعر۔

آہ وہ دوشیزہ لب ' گل ریز لب گل نار لب
آہ اب آشنا لب شوخ لب خونبار لب

ooo

انقلابی رجحانات میں آزادی نسواں پر انہوں نے بہت زور دیا ہے' یہ ان کے لئے ایک نفسیاتی اور جمالیاتی ضرورت بھی ہے۔ نوجوان خاتون سے اپنے لطیف استدلال اور شوخی کے باعث بہت دلچسپ ہے۔

تری نیچی نظر خود تیری عصمت کی محافظ ہے
تو اس نشتر کی تیزی آزمالیتی تو اچھا تھا
اگر خلوت میں تو نے سر اٹھایا بھی تو کیا حاصل
بھری محفل میں آکر سر جھکالیتی تو اچھا تھا
ترے ماتھے پہ یہ آنچل ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے ایک پرچم بنالیتی تو اچھا تھا

ooo

عورت کی عصمت اور عمل دونوں کی روح پردے میں نمایاں نہیں ہو سکتی۔
قسم شوخی عشق تنجو گستا کی

قسم جون کے عزم صبر آزما کی
قسم طاہرہ کی قسم خالدہ کی
کوئی اور شئے ہے یہ عصمت نہیں ہے

ooo

رات اور ریل' خانہ بدوش اور خواب سحر' اچھی نظمیں ہیں لیکن مجاز کی بہترین رومانیت انقلابی ہے آوارہ' ایک خالص رومانی ہے۔ چنانچہ انیسویں صدی کے جرمن اور انگریزی رومانی دور میں بھی Wander اور Wander Lust کو بڑی مقبولیت حاصل تھی۔ اب ہمارے ترقی پسند ادب نے آوارہ کو اپنالیا ہے اور اپنی انقلابی رومانیت کی ایک ممتاز شخصیت بنایا ہے۔ کرشن چند کے ایک ڈرامے 'نیل کنٹھ' میں آوارہ ہی حقیقی انسانیت کا نمائندہ بتایا گیا ہے یہ اقبال کے قلندر کی انقلابی رومانی صورت ہے مجاز کی اس نظم کا زاویہ نگاہ شاعر کا داخلی احساس ہے اس لئے منظر کا احساس فوراً داخلی بن جاتا ہے۔

پھر وہ ٹوٹا اک ستارہ پھر وہ چھوٹی پھل جھڑی
جانے کس کی گود میں آئی یہ موتی کی لڑی
ہوک سی سینے میں اٹھی چوٹ سی دل پہ لگی
اے غم دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

ooo

غم دل اور وحشت دل بھی داخلی احساسات ہیں' آوارہ کی ذہنی بغاوت کی متحرک شہر کی سرمایہ دارانہ خارجیت ہے جس کی وجہ سے وہ اپنے کو بیگانہ اور آوارہ محسوس کرتا ہے۔

بڑھ کے اس اندر سبھا کا سازو ساماں پھونک دوں
اس کا گلشن پھونک دوں اس کا شبستاں پھونک دوں
تخت سلطاں کیا میں سارا قصر سلطاں پھونک دوں
اے غم دل کیا کروں' اے وحشت دل کیا کروں

ooo

احسان دانش کا مزدور طبقے سے تعلق رہا ہے اسی وجہ سے ان کے کلام میں درد اس قدر ہے کہ وہ فن کی

باریکیوں کا پابند نہیں ہوسکتا۔ ان کی شاعری مرثیہ گوئی سہی اس میں حد سے زیادہ رقت سہی لیکن ان کے جذبات سچے اور درد میں ڈوبے ہوئے ہیں تمام اصناف شاعری میں سے مرثیے اور نوحے کا ان پر سب سے زیادہ اثر ہے اور اس کو وہ مزدور کے لئے استعمال کرتے ہیں مرثیے اور نوحے کے اسلوب یا شکل کو نہیں اس کے طرز اظہار کو مرثیے کی طرح ان کے دور میں بھی ایک طرح کی بے بسی ہے۔ کیونکہ مزدور طبقے کی بے بسی کو انہوں نے خود دیکھا اور خود محسوس کیا ہے مزدور کی عید' مزدور کی دیوانی برسات اور مزدور اس قسم کی نظمیں ہیں۔

کبھی کبھی جوش وخروش میں وہ مزدور کی بے بسی کا موضوع بھول کے جوش کے سے اشتعال وخروش سے لکھتے ہیں جیسے باغی کا خواب اس میں مولویوں کا ذکر ان الفاظ میں ہے۔

ان کے ایمانوں میں رخنے تھے وفا میں داغ تھے
دل تھا ناقص دامن صدق وصفا میں داغ تھے
خانقاہوں میں دلوں کا مدعا بکتا رہا
مدتوں ان کی دکانوں میں خدا بکتا رہا

اسی طرح اپنے شکاری دوست وہ جنگل کے خونخواروں کو بستی کے خونخواروں کے مقابلہ میں بہت غنیمت بتاتے ہیں۔

یہ کبھی آبادیوں میں آ کے غراتے نہیں
یہ کسانوں اور مزدوروں کا حق کھاتے نہیں
ان سے بڑھ کر وہ درندے ہیں شقی دل گرگ خوں
چوس لیتے ہیں جو مزدوروں کی شہ رگ کا لہو
ان سے بڑھ کر وہ درندے ہیں جو با صد احتشام
کالجوں میں نوجوانوں کو بناتے ہیں غلام
ان سے بڑھ کر وہ درندے ہیں جو عشرت کے لئے
دامن پھیلاتے ہیں بیواؤں کی عصمت کے لئے

لاکھ حیواں ہو آخرت کو یہ بھولا سکتا نہیں
شیر چیتے ایسے بے انصاف ہو سکتے نہیں

ooo

احسان دانش کے قطعات نئی اور اچھوتی تشبیہات سے پر ہیں شاعر کی حد تک یہ انکار کامیاب کارنامہ ہے۔ کبھی کبھی وہ مناظر قدرت کی بڑی رنگینی سے تصویر کھینچتے ہیں۔

ایک طرح کی انقلابی حیثیت نگاری ان کی نظموں میں پائی جاتی ہے جسے ہسپتال جس کے دو پہلو انہوں نے واضح کیے ہیں۔ ایک طرف تو امیر ڈاکٹروں پر ڈاکٹروں کی پوری توجہ۔

کہیں تپ دق کی جانگواری تو ان کے سانچوں میں ڈھل رہی تھی
کہیں ہلاکت جھجک کر حیات کے ساتھ چل رہی تھی
نحیف سرسام مکیچروں کے نشے میں بیخود پڑے ہوئے تھے
برآمدوں میں قدم قدم پر نجار سے کھڑے ہوئے تھے

ooo

دوسری طرف جنرل وارڈ میں مفلس مریض۔

دوائیں باسی، خراب بوشش، نہ تازہ کھانا، نہ صاف پانی
نہ خون میں زندگی کی گرمی، نہ سانس میں جانفزا روانی
نہ کوئی آثار تندرستی، نہ کوئی خدمت گزار ان کا
نہ ان پہ نرسوں کی مہربانی نہ پاسباں غم گسار ان کا
وہ نوجواں خود پسند لڑکے، ابھی جو تعلیم پا رہے تھے
غریب فاقہ کشوں کی جانوں میں گنوا رہے تھے

ooo

اس معاشی تفریق، عدل کے اس فقدان، اس ظلم کا انہوں نے بہت قریب سے مشاہدہ کیا ہے اور ان کی قوت مشاہدہ تیز ہے آج کل ان کا کلام فیشن ایبل نہیں رہا کیونکہ ان کی ترقی پسندی اکادمی ترقی پسندی نہیں

لیکن وہ بہت سے ادکامی شاعروں سے زیادہ پر خلوص، جانبدار اور سچے شاعر ہیں۔ ڈرائنگ روم میں بیٹھ کے مزدوروں کے متعلق شاعری کرنا، اور چیز ہے اور مزدوروں میں عمر گزار کے شاعری کرنا دوسری بات۔

مخدوم محی الدین کی شاعری، تمام انقلابی شاعری کے مقابل اپنے خلوص جوش کردار اور انقلابی جدت کی وجہ سے ممتاز ہے۔ خالص شاعری کی حیثیت سے بھی اس کے کھرے ہونے میں کلام نہیں ہو سکتا اور یہ زبان محاورے اور اوزان کی بے شمار غلطیوں کے باوجود نظمیں تھوڑی ہی ہیں لیکن وہ عشقیہ ہوں یا انقلابی ایک آتش فشاں اندرونی، حرارت ایک سچا مخلص جذبہ ان کا محرک ہے۔

مخدوم کے کلام کا مجموعہ جو سرخ سویرا کے نام سے حال ہی میں شایع ہوا ہے ان کی ایک ابتدائی عشقیہ نظم طور سے شروع ہوتا ہے طور مخدوم کے لیے مجازی محبت کا ایک رمز ہے' یہ ان کا انتہائی نقطہ یا مقام یا کیفیت ہے، جس کے اظہار کے لئے انہوں نے عشق حقیقی سے ایک تلمیح مستعار لی ہے۔ مخدوم کا عشق ہے اس میں انفرادیت ہے اور ان دونوں حیثیتوں سے وہ حسرت موہانی سے متاثر ہے۔ اس عشق کی وارداتوں کے بیان میں ایک ناقابل انکار واقعیت ہے۔ سجدہ انتظار وہ اور ایسی کئی نظموں کی جان یہی واقعیت ہے، ان نظموں کو پڑھ کے یقین آجاتا ہے کہ اس شخص نے سچ مچ محبت کی ہے لمحہ رخصت اور نامہ کلبیب سے معلوم ہوتا ہے کہ اس نے اپنی محبوبہ کی نفسیات کو اپنی داخلیت کی روشنی میں دیکھ کے اس میں جوش و حرارت انوکھا پن اور جدت پیدا کر دی ہے۔

کچھ سننے کی خواہش کانوں کو کچھ کہنے کا ارماں آنکھوں میں
گردن میں حمائل ہونے کی بے تاب تمنا باہوں میں
وارفتہ نگاہوں سے پیدا ہے ایک ادائے زلیخائی
انداز تغافل تیور سے، رسوائی کا ساماں آنکھوں میں، لمحہ رخصت

ooo

اور نامہ حبیب میں آوارہ ہواؤں کی زبانی عاشق کی شکایتوں پر محبوبہ کا جواب۔

سنا ہے ضبط کو تم دل کی سنگینی سمجھتے ہو
ادائے خوف رسوائی کو خود بینی سمجھتے ہو

ooo

لیکن محبت کچی کی بے زبانی پر غالب آجائے گی
جنوں پر ور اداؤں کے سنورنے کے ارادے میں
خدا کے عرش الفت سے سنورنے کے ارادے ہیں
زمین و آسماں کو ایک کرنے کے ارادے ہیں

ooo

آخری شعر سے معلوم ہونے لگتا ہے کہ عشق میں ایک انقلابی کیفیت بڑھتی جاتی ہے، ایک ایسا لمحہ آجاتا ہے جب شاعر کسی بھی اپنے معشوق کی بھی غلامی نہیں کر سکتا۔

آہ پہلے نار ساتھی ، اب کہیں رکتی نہیں
اب کسی کے آستانے پر جبیں جھکتی نہیں

ooo

انقلابی خیالات کی رفتار شروع میں تو زیادہ تیز نہیں یعنی 'باغی اور جنگ' میں لیکن مشرق' میں اپنے ماحول سے بیزاری مخدوم کی انقلابی حرارت میں جوالا مکھی کا ساز در اور اشتعال پیدا کر دیتی ہے۔ وہ مشرق جس کا ڈانڈا اقبال نے آسمان سے جا ملایا ہے۔ اس کی اصلیت اس نئے شاعر کے نزدیک یہ ہے۔

ہم زائیدہ خداؤں کا روایت کا غلام
پرورش پا تار ہا ہے جس میں صدیوں کا جذام
اک مسلسل رات جس کی صبح ہوتی ہی نہیں
خواب اصحاب کہف کو پالنے والی زمیں

ooo

جان لو قہر کا سیلاب کسے کہتے ہیں
ناگہاں موت کا گرداب کسے کہتے ہیں
قبر کے پہلوؤں کی داب کسے کہتے ہیں (موت کا گیت)

نہیں صرف نظام نو نہیں، بلکہ پوری کائنات تباہ کر دیئے جانے کی مستحق ہے کیوں کہ اس نے ایسا وحشت ناک نظام پیدا کیا ہے۔

پھونک دو قصر کو گرکن کا تماشا ہے یہی
زندگی چھین لو دنیا سے جو دنیا ہے یہی (موت کا گیت)

ooo

لیکن مشرق اور موت کا گیت دونوں تخریبی نظموں کا خاتمہ ایک نئی انسان پرست اور حدل پرست دنیا کی بنیاد کے تصور پر ہوتا ہے۔ بہت جلد نئی دنیا کی تعمیر کے اہم فرض کا احساس، شاعر کے جوش تخریب کو ایک تعمیری راستہ دکھاتا ہے۔ جہاں نوا اور اس کے بعد کی نظموں کی روح عمل تعمیری ہے۔

جب ایک بار مخدوم نے یہ محسوس کر لیا کہ شاعری کا بہت بڑا فرض مزدوروں کے بڑے بڑے جتھوں کو جگانا ہے تو ان کی یہ بھی معلوم ہو گیا کہ محض ذہنی گورکھ دھندوں کی انقلابی شاعری ترقی پسند بورژوا حلقوں میں تو مقبول ہو سکتی ہے۔ لیکن اپنا اصلی فرض انجام نہیں دے سکتی انگلستان کے بعض ترقی پسند شاعروں نے بھی اس طرح کی نظموں کی ضرورت محسوس کی تھی جو کم علم مزدوروں میں مقبول ہو سکے ۱۹۳۷ء برسنگھم میں اوڈن نے مجھے سترھویں صدی کے گیتوں کا ایک مجموعہ دکھلایا اور کہا تھا اب میں اس قسم کی شاعری کا زیادہ تجربہ کرنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ اس کے بغیر وہ عوام کے کام کی نہیں مخدوم محی الدین نے انقلابی گیت کی اہمیت کو بہت جلد معلوم کر لیا۔ مسافر سپاہی، جنگ آزادی اور بنگال، ان کے اچھے خاصے کامیاب گیت ہیں۔ سپاہی میں بلند تر ذہنی شاعری کا پیرایہ اظہار ایسے سیدھے سادے الفاظ ہیں کہ عالم کی طرح ان پڑھ سپاہی بھی محسوس کرتا ہے کہ ساری کائنات اس لڑائی کو خوف و عبرت سے دیکھتی ہے جو غلامی کے لئے لڑی جائے لیکن اس لڑائی سے ہمدردی رکھتی ہے جو مساوات اور آزادی کے لئے ہو۔

کتنے سہمے ہوئے ہیں نظارے
کیسے ڈر ڈر کے چلتے ہیں تارے
کیا جوانی کا خون ہو رہا ہے
سرخ ہیں آنچلوں کے کنارے
جانے والے سپاہی سے پوچھو
وہ کہاں جا رہا ہے

ooo

کون دکھیا ہے جو گا رہی ہے؟
بھوکے بچوں کو بہلا رہی ہے
نعش جلنے کی بو آ رہی ہے
زندگی ہے کہ چلا رہی ہے
جانے والے سپاہی سے پوچھو
وہ کہاں جا رہا ہے

ooo

لیکن جو لڑائی مساوات اور آزادی کے لئے ہو اس سے ساری کائنات ہمدردی رکھتی ہے۔

گر رہا ہے سپاہی کا ڈیرا
ہو رہا ہے میری جاں سویرا
او وطن چھوڑ کر جانے والے
کھل گیا انقلابی پھریرا

ooo

جنگ آزادی' مخدوم کا سب سے جوشیلا گیت ہے جس کا کورس یہ ہے۔

یہ جنگ ہے جنگ آزادی
آزادی کے پرچم کے تلے
ہم ہند کے رہنے والوں کی
محکوموں کی مجبوروں کی
آزادی کے متواوں کی
دہقاں کی مزدور وں کی

ooo

لیکن اس جنگ کی بنیاد قوم پرستی نہیں بین الاقوامیت ہے۔

سارا سنسار ہمارا ہے
پورب پچھم ' اتر دکھن
ہم افرنگی ہم امریکی
ہم چینی جاں بازان وطن
ہم سرخ سپاہی ظلم شکن
آہن پیکر فولا بدن

ooo

اسی طرح بنگال کا کورس ایک ایسے ہندوستان اتحاد کی تعلیم دیتا ہے جس میں تمام سیاسی جماعتوں کو بجائے ایک دورے کی مخالفت کے ایک دوسرے کے قریب لایا جائے۔اس کے لئے بڑی بے تعصبی وسیع نظری اور بے لوث ہمدردی کی ضرورت ہے۔

ایک ہو کر دشمنوں پر وار کر سکتے ہیں ہم
خون کا بھر پور دریا پار کر سکتے ہیں ہم
کانگرس کو لیگ کو بیدار کر سکتے ہیں ہم
زندگی سے ہند کو سرشار کر سکتے ہیں ہم

ooo

گیت کے کورس میں اس خیالی کی بڑی اہمیت ہے کیوں کہ وہ اس طرح عوام کے دل تک پہنچ سکتا ہے۔مخدوم محی الدین کے یہاں ایک طرح کی انقلابی طنز نگاری بھی ہے۔

اے خدائے دو جہاں ' اے وہ جو ہر اک دل میں ہے
دیکھ تیرے ہاتھ کا شہ کار کس منزل میں ہے
کوڑھ کے دھبے چھپا سکتا نہیں ملبوس ویں
بھوک کے شعلے بجھا سکتا نہیں روح الا میں

ooo

مخدوم محی الدین کے انقلابی محاکات اور تشبیہات میں ایک ایسی پر جوش ندرت ہے جو مشرقی اور مغربی تشبیہوں کے امتزاج کا نتیجہ ہے یہ تشبیہیں کبھی کبھی ایک آدھ شعر میں وہ سب کہہ جاتی ہیں جس کی تشریح میں صفحے سیاہ ہو سکتے ہیں۔

جھڑ چکے ہیں وست و بازو جس کے اس مشرق کو دیکھ
کھیلتی ہے سانس سینے میں مریض دق کو دیکھ

OOO

دہشت کی تصویر کھینچنے میں شاعر کو کمال حاصل ہے۔

ملک الموت کے چہرے کا تبسم دیکھو

اور

جن کے دل کچلے ہوئے جن کی تمنا پامال
جھانکتا ہے جن کی آنکھوں سے جنم کا جلال

OOO

کبھی کبھی ان کی تشبیہیں انوکھی مگر اپنی اندرونی حقیقت کی وجہ سے بڑی سچی ہوتی ہیں۔

خندہ زن ہو جس طرح عصمت پہ قحبہ کا جمال

اکثر استعارے ایسے ہیں کہ پوری کائنات ان کا پس منظر بن جاتی ہے۔ اور اس پس منظر سے پس ماندہ انسان کا درد اور زیادہ نمایاں ہوتا ہے۔

فلک پہ ابر کے اڑتے ہوئے جزیروں میں
زمین کے درد کو اوپر بلا رہا ہے قمر
اداس رات ہے افلاس ہے ' غلامی ہے
کفن سے منہ کو نکالے ڈرا رہا ہے قمر

OOO

روح مغفور کی غیر مرئی تصویر ملاحظہ ہوں۔

دفتر خوانگی روح غارت گری
موت کی ہم سفر ' مرگھٹوں کی پری

ooo

بعض اوقات ان تشبیہوں کے پیچھے علمی دنیا کا پس منظر ہوتا ہے مثلاً یہ مصرع جس میں آزادی گفتار کے فقدان کی مثال دی گئی ہے۔عبرانی اور یونانی علم الاصنام یاد دلاتا ہے اور تصویر کیسی دلفریب ہے۔

حیات بخش ترانے اسیر ہیں کب سے
گلوئے زہرہ میں پیوست تیر ہیں کب سے

ooo

یہی انقلاب استعارے اور تشبیہیں مخدوم محی الدین کی انقلابی زمزیت کا راستہ کھولتی ہیں۔اندھیرا' اس کی بڑی اچھی مثال ہے یہ اندھیرا سرمایہ دارانہ نظام کا ہے جہاں ہر چیز مانگی ہوئی ہے اصلی مالک سے حاصل کی ہوئی۔

رات کے ہاتھ میں اک کاسہ دریورہ گری
یہ چمکتے ہوئے تارے یہ دمکتا ہوا چاند
بھیک کے نور میں مانگے کے اجالے میں مگن
یہی ملبوس عروسی ہے یہی ان کا کفن

اس کے بعد اس تمدن کے پیدا کئے ہوئے جنگ کی تصویریں ہیں اور ایک تصویر بہت نئی

لاش کے ڈھانچے کے اس پار سے اس پار تک سرد ہوا۔
نوحہ ونالہ وفریاد کناں۔
یہاں تک کہ معاشی نظام کائنات بن کر پھر ماتم کرنے لگتا ہے۔

چاند کے تاروں کے ماتم کی صدا
رات کے ماتھے پہ آزردہ ستاروں کا ہجوم
صرف خورشید درخشاں کے نکلنے تک ہے

انقلاب میرے خیال میں مخدوم کی کامیابی ترین اور سب سے زیادہ موثر نظم ہے، اس نظم میں انقلاب اور عشق ایک ہو جاتے ہیں۔ سر راہ لوگ انقلاب کے نقیب اول کا اس طرح انتظار کر رہے ہیں گویا وہ کوئی معشوق ہے اس کی آمد کا انتظار عشقیہ انتظار ہے عشق، حسن، نغمے اور روحانی زندگی کے تمام پرانے معیار اس کی سواری کے گذرتے ہی خاک بسر ہو جائیں گے۔

اے جان نغمہ جہاں سوگوار کب سے ہے
ترے لئے یہ زمیں بے قرار کب سے ہے
ہجوم شوق سر رہگزار کب سے ہے
گزر بھی جا کے تیرا انتظار کب سے ہے

اس انتظار میں حسن پر مردنی سی چھاگئی ہے جمادات اور نباتات ذرے اور پھول، ساری کائنات مغموم ہے۔

نہ تابنا کی رخ ہے نہ کاکلوں کا ہجوم
ہے ذرہ ذرہ پریشاں کلی کلی مغموم
ہے کل جہاں متعفن ہوا میں سب مسموم
گزر بھی جا کے ترا انتظار کب سے ہے
ہے ذرہ ذرہ پریشاں کلی کلی مسموم

اس مصرع میں درد و سوز ہے کہ بیان نہیں کیا جاسکتا۔ کسی غزل میں یہ مصرع شاید کوئی خاص اہمیت نہ رکھتا تھا۔ لیکن شاعر نے اسے عشقیہ موضوع سے اٹھا کر انقلابی موضوع میں کچھ اس خوبی سے رکھ دیا ہے کہ اس کا گداز دو چند بڑھ گیا ہے۔

جذبی کی شاعرانہ طبیعت کی بنیادی خصوصیت تغزل ہے غالباً اس لئے کہ غزل یاسیت اور بالخصوص رومانی یاسیت کا بہترین پیرایہ اظہار ہے۔ ان کے مجموعہ کلام کا بیشتر حصہ غزلوں پر مشتمل ہے اور ابتدا ہی سے ایک طرح کا کیف غم ان کی غزل کی خصوصیت بنتا معلوم ہوتا ہے۔ ابتدائی غزلوں پر اصغر اور فانی دونوں کا اثر معلوم ہوتا ہے۔ رفتہ رفتہ فانی کا اثر اتنا نمایاں ہوتا ہے کہ معلوم ہے کہ یاسیت کی وہ روایات جو میر سے ہوتی ہے فانی تک پہنچتی ہے۔ اب اس نئے شاعر کے حصے میں آئی ہیں۔ فانی کی طرح جذبی کی

یاسیت طرح طرح کے تجربات اور دلائل کے ذریعے اپنے لئے تاثر اور سچا جذبہ تلاش کرتی ہے۔

خیال بے اثری دعا معاذ اللہ
کہ ہاتھ اٹھے کے اٹھے رہ گئے دعا کر کے

ooo

اس یاسیت کا نقطہ کمال وہ مشہور غزل ہے جس کے مطلع میں حیات اپنی نفی محض چاہتی ہے ایسی موت چاہتی ہے جس کے بعد کوئی اور زندگی نہ ہو۔

مرنے کی دعائیں کیوں مانگوں جینے کی تمنا کون کرے
یہ دنیا ہو یا وہ دنیا' اب خواہش دنیا کون کرے

ooo

فانی کے برعکس جذبی کو اس یاسیت میں بھی اصلی معاشی باعث غم روزگار جس میں اپنی صحت کا غم بھی شامل ہے کافی احساس ہے۔

جب کشتی ثابت و سالم تھی ساحل کی تمنا کس کو تھی
اب ایسی شکستہ کشتی پر ساحل کی تمنا کون کرے

غزل کا باقی اشعار میں فانی کے اثر کی جھلک زیادہ ہے اور کہیں یہ اثر محض تتبع ہو گیا ہے فانی ہی کا نہیں بلکہ صوفیانہ غزل کی صدیوں کی روایات کا خصوصاً اس شعر میں۔

ہاں وادیٔ ایمن بھی ہے وہی ہاں برق کا مسکن بھی ہے وہی
اور ہوش کا خرمن بھی ہے وہی پر ان سے تقاضا کون کرے

ooo

جہاں تک انفرادی غیرت وخودداری کا تعلق ہے وہ بھی فانی کی طرح ان کے یہاں بھی ہے مثلاً۔

نہ آئے موت خدایا تباہ حالی میں
یہ نام ہوگا غم روزگار سہہ نہ سکا

اس یاسیت میں زندگی کا واحد سہارا جذبۂ عشق ہوتا ہے۔ لیکن جب موت کا خیال حاوی ہو تو عشق اور

موت ایک ہو جاتے ہیں کیفیت عشق لذت مرگ بن جاتی ہے اسے آپ کیفیت عشق کہئے یا لذت مرگ جب یہ الفاظ اور استعارے کا پیراہن لیتی ہے تو اس کے شاعرانہ لحن واثر سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

مشعل تھے جو بحر ظلمت میں' وہ ماہ واختر ٹوٹ گئے
اور لطف یہ ہے اے طوفانو! کشتی کے بھی لنگر ٹوٹ گئے
اک یاس بھرے دل پر نہ ہوئی تاثیر تمہاری نظروں کی
اک موم کے بے حس ٹکڑے پر یہ نازک خنجر ٹوٹ گئے
یا اشکوں کا رونا تھا مجھ کو' یا اکثر روتا رہتا ہوں
یا ایک بھی گوہر پاس نہ تھا! یا لاکھوں گوہر ٹوٹ گئے
تو اور غم الفت جذبی! مجھ کو تو یقین آئے نہ کبھی
جس قلب پہ ٹوٹے ہوں پتھر' اس قلب میں نشتر ٹوٹ گئے

جذبی اور مجاز دونوں کی شاعری سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ غزل ابھی باقی رہے گی یا تو یہ زندگی کی شورشوں سے گریز اور آرام کے لمحوں کی شاعری کے لئے استعمال ہوگی۔ یا اس کی رمزیت کی صلاحیت رفتہ رفتہ ترقی پسند خیالات کو بھی اور ہر طرح کے مضامین کی طرح ایک نیا' گہرا با کیف اور پر اثر طریقہ اظہار عطا کرے گی۔

اس قنوطی اور مرگ طلب انفرادیت کے ساتھ جذبی نے جب اس نے نئی جوشیلی تحریک کا ساتھ دیا تو اجتماع ضدین سے بعض بڑے لطیف نتائج پیدا ہوئے ان کی انقلابی شاعری میں جوش کا تو بالکل فقدان ہے لیکن شاعرانہ لطافت کی ایک خاص کیفیت ہے مثلاً اے کاش میں یہ اشعار۔

ابر نیساں کا برا ہو نہ بتاتا اے کاش
آبرو نام کا ہر گوہر نایاب میں ہے
چاندنی راتوں میں یہ علم نہ ہوتا اے کاش
داغ و ریوزہ گری سینو مہتاب میں ہے
کاش مفلس کے تبسم سے نہ چلتا یہ پتہ

کتنے فاقوں کی سکت غیرت بیتاب میں ہے

ooo

ان کی انقلابی نظموں پر غزلیت کے طرز تخیل کا اور غزل کی اس خصوصیت کا انطباق ہوا ہے کہ ہر شعر بلحاظ جذبہ واثر کافی بالذات ہو اور غزل کی رمزیت کا اثر برابر باقی رہے۔

اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ بحیثیت شاعر جذبی کے ذہنی انقلابی نقطہ نظر اور ان کی ذاتی مرضیت اور خواہش مرگ میں باوجود تغزل کے طلسم کے کوئی دیرپا مستقل ہم آہنگی ایجہتی پیدا نہیں ہوسکی اور یہی ان کی شاعری کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔

انفرادی شکست اور موت کی قربت کا احساس انقلاب کے جوش حیات تنقیص کرتا ہے انقلاب کا کام اور ہر حیات شکن طاقت کی طرح موت کو شکست دینا بھی ہے جب ساری انسانیت ایک اشتمالی نظام میں شریک ہوجائے گی اور کسی جنگ وجدل کا امکان نہ رہے گا تو انسان کی ساری قوت مقابلہ تسخیر فطرت! اور فطرت کی ان طاقتوں سے جنگ میں صرف ہوگی جو انسان کی زندگی کو مختصر کرتی ہیں' انقلاب کا پیغام جہات افروز اور حیات انگیز ہے۔ وہ موت سے چند لمحوں کی عشرت کے لئے دریوزہ گری نہیں کرسکتا۔ انقلاب یہ نہیں کہہ سکتا۔

میں تھکا ہارا تھا اتنے میں جو آئے بادل

کسی متوالے نے چپکے سے بڑھا دی بوتل

اف وہ رنگین پر اسرار خیالوں کے محل

ایسے دو چار محل اور بنالوں تو چلوں

جذبی کی محبت میں بھی یہی احساس شکست ہے' جو نیز ارنگاہیں' تو ہم یہاں تک کہ طوائف میں بھی موجود ہے۔ ''آزار'' میں فیض کی طرح انہوں نے محبت کے کیف غم سے پھر انقلاب کی طرح ہجرت کرنا چاہی ہے۔

بحیثیت مجموعی ان کی شاعری تشنہ تکمیل ہے لیکن اب تک انہوں نے جو کچھ لکھا ہے اس سے انداز ہوتا ہے کہ حفیظ جونپوری اور شاہ نصیر کی طرح ان کی غزل اردو میں ہمیشہ کے لئے باقی رہ جائے گی اور ان کا نام زندہ رکھے گی۔

مجھے افسوس ہے کہ میں علی جواد زیدی اور علی سردار جعفری کی شاعری کے متعلق کچھ نہیں کہہ سکتا۔ ان کی کچھ نظمیں میں نے رسالوں میں پڑھی ہیں کچھ ان کی زبانی سننے کا اتفاق ہوا ہو دونوں ہونہار ہیں لیکن ان کے کلام کے مجموعے ابھی تک شائع نہیں ہوئے یا اگر شائع ہوئے تو مجھ تک نہیں پہنچے اور جب تک ان کا پورا کلام نہ پڑھا جائے ان کے متعلق کوئی رائے دینا مشکل ہے۔

باقی تمام شعراء جن کا ترقی پسند تحریک سے نزدیک یا دور کا تعلق ہے ابھی تجربے ہی کر رہے ہیں۔ بعض کے دو ایک تجربے بہت کامیاب میں لیکن بحیثیت مجموعی مذکورہ بالا شاعروں کے سوا کسی اور نے انقلابی تحریک کو اپنے انفرادی طرز فکر سے کوئی خاص فائدہ نہیں پہنچایا ہے۔ میراجی میں انفرادیت بیشک ہے۔ مگر ان کی ترقی پسند کہنا ظلم ہے اور اب تو سرکاری طور پر حیدر آباد کی اردو کانگریس میں سجاد ظہیر نے ترقی پسند تحریک سے میراجی کو بالکل بے تعلق ظاہر کیا ہے۔ مجھے سجاد ظہیر کی رائے سے اتفاق ہے۔ جنسی کجروی کی شاعری کسی زاویے سے ترقی پسند نہیں ہوسکتی۔

ترقی پسند افسانہ اور ناول

عزیز احمد

مضمون کی طوالت بڑھتی ہی جارہی ہے اس لئے ہم ترقی پسند افسانے اور ناول کا اس تفصیل سے مطالعہ

نہ کرسکیں گے۔ جیسے ہم نے شاعری کا کیا تھا' اسی لئے ہم پریم چند کے متعلق بھی یہاں کچھ نہ لکھیں گے۔

سرسری طور پر ان کا ذکر کرنے سے بدر جہا بہتر یہ ہوگا کہ ہم آئندہ کسی اور موقعے پر ان کی فن کاری کا مفصل مطالعہ کریں' پریم چند کا اپنے آخری زمانے میں ترقی پسند تحریک کی طرف مائل ہونا اس تحریک کی بڑی خوش قسمتی تھی۔ اس نے ترقی پسند افسانے کو وہ ہمت حقیقت نگاری کی وہ صلاحیت ہوئی جو آج اسے ترقی پسند ادب کی سب سے کامیاب شاخ بنائے ہے۔ اگر ان کا افسانہ مشعل راہ نہ ہوتا' تو بہت سے نوجوان افسانہ نگار' جو آج کامیاب اور مشہور ہیں۔ اندھیرے میں بھٹکتے پھرتے ہوتے اور تقلیدی اسالیب کی مقبولیت اور بھی زیادہ بڑھ گئی ہوتی۔

قاضی عبدالغفار کا' لیلہ کے خطوط' پہلا ترقی پسند ناول ہے ناول کا اطلاق اس کتاب پر ذرا مشکل ہی سے ہوتا ہے جو انشا پردازی' پرانے معنوں میں سے قصے کا کام لیتی ہے۔ قاضی صاحب نے ناول کی اس نوع کی پیروی کی ہے جو اٹھارویں صدی میں فرانس اور انگلستان میں بہت مقبول تھی اور خطوط کا ناول کہلاتی تھی' قصہ پن' اور قصے کی تفصیلیں زیادہ نہیں اور مصنف کا یہ مقصد نہیں' مجھ پر ظلم ہوگا اگر ان صفحات کو ناول یا افسانہ سمجھ کر پڑھا گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس کاغذی پیرہن میں خراب آباد ہندوستان کی نسوانی زندگی کے چند نقوش پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اگر اس بدنصیب ملک میں کچھ لوگ ان نقوش کے معنی سمجھ سکیں تو سمجھ لیں' اس مقصد میں اپنی سحر طرازی اپنے ہمہ گیر طنز' اپنی فطرت شناسی کی وجہ سے مصنف کو غیر معمولی کامیابی ہوئی ہے۔ ان خطوط کے لکھنے والی لیلہ بنت لیلہ' بزت لیلہ پیشہ عصمت فروشی وطن ہندوستان۔ سمجھ دار زود فہم چالاک ذہن شریر بدمعاش' حرافہ۔ ۲۲ برس کی بڑھیا کھوسٹ کوئی معمولی بیوا نہیں وہ ایک مجسم استعارہ ہے۔ جس کے پردے میں ہندوستان کی زخم خوردہ اور مظلوم نسوانیت نظر آتی ہے۔

لیکن ان خطوط میں روداد کی بھی جھلک نظر آہی جاتی ہے' ہم کہیں جارہے ہیں ریل کا اسٹیشن ہے' میرے والد کے ساتھ ایک خوشرد جوان ہے' مردانہ حسن کی ایک تصویر جو ہنوز مکمل نہ ہوئی یہ میرا امنگیتر ہے۔ جس کے ساتھ میری جوانی میرا بڑھاپا گزرنا چاہئے تھا۔ میں اس کی طرف نیچی نگاہوں سے اس طرح دیکھ رہی ہوں کہ یاد کچھ نہیں رہی۔ پھر ایک ۲۲ سالہ جوان رعنا اس دریچے کے سامنے سے گزرا ہے یہ میرا پہلا مرد ہے جس نے مجھے عورت بنایا مگر بیوی نہ بنایا۔ جس نے مجھے میری شاخ سے چن کر چند روز گلے کا ہار بنایا' پھر مسل کر بدرو میں پھینک دیا جس ظالم نے میری دوشیزگی کو وہاں پہنچا دیا جہاں اب تم دیکھ رہے ہو' جس نے مجھے اب وہ بنا دیا جو میں اب نظر آتی ہوں۔

رفتہ رفتہ لیلہ کی بیسوائی شخصیت مکمل ہو جاتی ہے جس کو قاضی صاحب کے سحر کار قلم نے ہزار طریقوں سے ظاہر کیا ہے۔ اس کی شخصیت اتنی مکمل ہو جاتی ہے اس کی داخلیت پر دنیا اور خصوصاً طرح کے مردوں کے خارجی تجربوں کا ملمع ایسا چڑھ جاتا ہے کہ وہ اس سوداگری کے عالم میں بھی تماشائی ہو کے ہندوستان کے تمدن کا کھیل دیکھتی ہے اور طنز گہرے چبھتے ہوئے طنز سے اسے محسوس اور بیان کرتی ہے۔ سینکڑوں قسم کے مرد اس کے تصویر خانے کی زینت ہیں' ڈیڑھ سو گھوڑوں کی طاقت والے عاشق سور کی طرح سر جھکا کر سیدھا حملہ کرنے والے عاشق اخبار نویس طلسم ہوشربا پڑھنے والے گل زار داغ پڑھ پڑھ کر رونے والے مولنا لیڈر' افلاطونی' دوست بھانت بھانت کے مرد جو اس کے خلوت خانے میں نہ صرف اپنے جسم' بلکہ اپنی روح کی ساری گندگی سارے سطحی پن' ساری بھوک' ساری خود غرضی کو عریاں کرتے ہیں لیکن ظاہری اختلافات کے باوجود بیسوا سے ان کا رشتہ ایک ہی ہے بکتے ہوئے حسن کی قیمت وصول کرنا' جس کو وہ عشق کہتے ہیں وہ ایک غزل ہے جس کا مقطع وہی خلوت بے ناموس ہے! جب وہ میرے پہلو میں آ کر بیٹھتے ہیں اور بسور بسور کر سوز و گداز عشق کا حال بیان کرتے ہیں' کہتے ہیں میں مرتا ہوں' میں تم پر جان دیتا ہوں' مجھے جیسی تم سے محبت ہے ایسی تو کسی سے نہیں ہوتی تم میری دل و جان کی مالک ہو۔ تمہارے بغیر میں زندہ نہیں رہ سکتا' تو میں دل میں ہنستی ہوں اور کنکھیوں سے دیکھتی ہوں کہ اس اظہار التفات بے پایاں کے ساتھ اب میری طرف کھسکتے آتے ہیں۔ اس عالم بے اختیاری میں ان کا ایک ہاتھ میرے ہاتھ کی طرف آتا ہے۔ ان کا سر میرے شانے کی طرف' ان کا دوسرا ہاتھ میری کمر کی جانب اور میں طے کر لیتی ہوں کہ غزل کا مقطع قریب ہے پھر چند روز ان کا عشق گرم رہتا ہے تا آں کہ ہوس کا اشارہ کسی دوسری جانب ہوتا ہے اور میرے باسی بوسوں کی تھکن وہ محسوس کرنے لگتے ہیں۔ کسی دن وہ غائب ہو جاتے ہیں اور پھر کبھی میری طرف نہیں آتے کبھی سن لیتی ہوں کہ اب ان کے عشق سمند بادپا کی باگ کسی دوسری طرف پھر گئی ہے۔

لیلہ اپنے ایک مجنوں کی مسلسل الحاح وزاری کے بعد آہستہ آہستہ محبت میں گرفتار ہونے لگتی ہے۔ مگر ہوس پرستی اور ہوس ناکی اس قدر عادی ہو گئی ہے کہ اس سچی محبت کے جذبے کو ایک خطرناک اور نقصان رساں کمزوری سمجھ کے وہ اپنے عاشق کو چھوڑ کے چلی جاتی ہے۔ اور سال بھر تک دونوں میں خط و کتابت نہیں ہوتی۔ اس دوران میں وہ اپنے آپ کو اور بھی زیادہ بے احتیاطی سے' ایک مجنونانہ جذبے کے ساتھ سفلی تعیش میں غرق کر دیتی ہے یہاں تک کہ اس شباب کی تازگی رخصت ہونے لگتی ہے۔ اس اثنا میں ایک مرتبہ جب اس کا عاشق بہت بیمار تھا۔ وہ اس کی تیمارداری کرتی ہے۔ اس کے بعد رفتہ رفتہ وہ ایک نئی زندگی

کا خواب دیکھنے لگتی ہے چند روز اس نئی دنیا میں مجھے دم لینے دو جس کے دو دروازے میرے لئے کھلتے جاتے ہیں۔اس ویرانے کو آباد ہونے دو مجرموں سے میرے انتقام کا وہ وقت آئے گا جب میں بیوی اور ماں بن کے بغاوت کا علم بلند کروں گی۔

بیسواؤں کے متعلق اس سے پہلے بھی اردو میں اچھے اچھے ناول لکھے جا چکے تھے۔امراؤ جان ادا' یا وہ بے مثال قصہ جس کا ترجمہ سجاد حسین کسمنڈ دی نے نشتر کے نام سے کیا تھا۔ان دونوں ناولوں میں خارجی حقیقت نگاری' لیلہ کے خطوط سے زیادہ ہے۔امراؤ جان ادا کے کردار قاضی صاحب کی لیلہ کے مقابل زیادہ انفرادی ہیں خارجی زندگی سے زیادہ قریب ہیں' لیکن ان پرانے ناولوں میں بیسوا کے وجود کو بلا احتجاج تسلیم کرلیا گیا ہے۔توبہ کی بھی گنجائش رکھی گئی ہے۔قاضی صاحب کی لیلہ اس پیشے کی باطنی حقیقت ہے اور وہ ایک انقلابی علم بلند کرتی ہے اس کی انفرادیت کے نقوش نمایاں نہ سہی' لیکن وہ قاضی صاحب کی ڈیوٹیما Oiotima ہے ان کا شرار اسی کے شعلے سے ٹوٹا ہے یوں تو انہوں نے مشرق اور مغرب کے بہت سے مے خانے دیکھے ہیں لیکن اس ناول میں ان کے تجربے نے مستقبل کی طرف قدم بڑھایا ہے۔

لیلہ کے خطوط پڑھ کے ایک اور خیال آتا ہے اور وہ یہ کہ کاش قاضی صاحب مجنوں کی ڈائری اور تین پیسے کی چھوکری اور اس قسم کی اور کتابیں نہ لکھتے۔

انگارے کے مصنفین میں احمد علی صاحب خصوصیت سے قابل ذکر ہیں انہوں نے دہلی کی قدیم رجعت پسند زندگی اور اس کے مشغلوں خصوصاً کبوتر بازی کے سلسلے میں اچھی خاصی کردار نگاری کا بھی موقع مل جاتا ہے۔استاد شموخاں ان کا ایک بڑا دلچسپ افسانہ موٹر لاری کا سفر ہے۔جس کا ڈھکا ہوا مگر بے پناہ طنز ہندوستانی سماج کی جنسی بھوک کی تصویر بڑی نزاکت اور لطافت سے کھینچتا ہے۔انگارے میں بہترین افسانے احمد علی ہی کے ہیں۔یہ یاد رکھنا چاہئے کہ احمد علی صاحب کے وہ افسانے جو' انگارے' یا شعلے میں شائع ہوئے' ترقی پسند تحریک اور ترقی پسند افسانے کی تعمیر کے ابتدائی دور کے ہیں اس لئے اگر ترتیب یا تکنیک میں کچھ خامیاں ہیں یا اگر اس وقت اتنی زیادہ ہے کہ اس سے افسانے کے فنی توازن پر اثر پڑتا ہے تو یہ سب کمزوریاں قابل معافی ہیں۔احمد علی صاحب کا ایک ناول Twilight indelne انگلستان کے چوٹی کے ناول نگاروں مثلاً ورجینا ولف اور ای ایم فارسٹر نے اس کی بڑی تعریف کی ہے۔فارسٹر نے اپنے مشہور ناول' سفیر جدید ترین ایڈیشن' ۱۹۴۲ء میں اپنے ایک تازہ نوٹ میں اس ناول کا تعریف کے ساتھ ذکر کیا ہے۔اس کا ذکر ہم نے یہاں اس لئے کیا کہ اس کا اسلوب اس پرانے طرز کے اردو ناول کا

ہے جو پریم چند سے پہلے بہت مقبول تھا' جس میں لاتعداد اشعار' قصے اور عمل کی مدد کرتے تھے احمد علی کی ذہانت اور صلاحیت میں کوئی شبہ نہیں لیکن اردو کو ان کی بہت ضرورت ہے اور اردو میں ان کی شہرت انگریزی کے مقابل محدود سہی مگر بہت زیادہ پائیدار ہوگی۔

سجاد ظہیر نے لندن کے ہندوستانی طلبہ کی زندگی کے متعلق ایک چھوٹا سا ناول لندن کی ایک رات لکھا ہے۔ شروع میں انگریزوں اور ہندوستانیوں کے سیاسی اور معاشی تعلقات اور نئی معاشی تحریکوں پر بحثیں ہیں۔ پھر ناچ کے ایک جلسے کا حال ہے۔ پھر سوئٹزرلینڈ کے رومان بھرے ماحول میں ایک ہندوستانی لڑکے اور انگریز لڑکی کے عشق کا ایک چھوٹا سا خاکہ ہے اس خاکے کی بنا پر یہ تصنیف ناول ہونے کا دعویٰ شاید ہی کرسکتی ہے اور مصنف نے اپنے تمہیدی نوٹ میں لکھ بھی دیا ہے کہ اس کتاب کو ناول یا افسانہ کہنا مشکل ہے' کتاب کا آخری حصہ دلچسپ ہے۔ تعلیم کا کردار اس کتاب کی کامیاب ترین پیش کش ہے۔ وہ ان سست طالب علموں میں سے ہے جن کی جڑ یہ ہے' آخر تمہاری تھیس کب ختم ہوگی۔ نعیم کی تھیس کبھی ختم نہ ہوگی وہ سالہا سال تک آتشدان کے پاس بیٹھا ناول پڑھتا رہے گا۔ ہندوستانی طالب علم اسے پسند کرتے رہیں گے' یہاں تک کہ بلا ڈگری لئے ہندوستان واپس جانے کا زمانہ آجائے گا۔

پریم چند کی روایات کی سب سے زیادہ نگہداشت اوپندر ناتھ اشک نے کی ہے اور اپنے لئے موضوع اور بیان کے نئے راستے بھی تلاش کئے ہیں۔ پریم چند کی طرح انہیں بھی نچلے متوسط کے مصائب مسائل خرابیاں' بیہودگیاں' پریشانیاں بیان کرنے میں کمال حاصل ہے۔ پریم چند کی طرح ان کے افسانوں میں بھی ایک طرح کا ضبط اور ٹھیراؤ ہے اگرچہ کہ بعض نئے افسانوں۔ مثلاً ترغیب گناہ' چٹان اور ابال' میں انہوں نے اس ٹھیراؤ کو گوارا نہیں کیا ہے۔ یہ شاید ترقی پسند افسانوں کے اس رجحان۔ جنس کے نفسیاتی مطالعے کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کی وجہ سے عموماً اوپندر ناتھ اشک جو لکھتے ہیں بہت سوچ سمجھ کر اسی وجہ سے نہ ان کے یہاں رقت انگیزی ہے نہ تخریبی افراط۔

افسانے کے فن کی طرف وہ بہت توجہ کرتے ہیں جیسا کہ کونپل کے مقدمے سے ظاہر ہے وہ اس خیال کے حامی ہیں کہ افسانہ نگار ایک کامیاب مقرر کی طرح پہلے ہی فقرے سے ناظر کی توجہ کو اپنی گرفت میں لے لے اور پھر جوں جوں افسانے کو بڑھائے' اپنے ناظر کی دلچسپی میں اضافہ کرتا جائے حتیٰ کہ کلامکس پر پہنچ کر وہ اس طرح افسانے کو ختم کردے کہ جو اثر وہ اپنے ناظر پر ڈالنا چاہتا ہے۔ وہ تمام تر شدت کے ساتھ اس کے دل و دماغ پر مسلط ہو جائے اوپندر ناتھ کو ان افسانوں میں اعتراض ہے جن میں افسانویت' کم

ہوتی ہے پلاٹ کے مکمل اور قرین قیاس ہونے پر وہ بہت مصر ہیں اور پلاٹ کی بے ترتیب روانی انہیں پسند نہیں۔مگر اس کا کیا علاج کہ زندگی کے پلاٹ کی روانی بے ترتیب بھی ہوتی ہے۔وہ اس کے قائل ہیں کہ افسانے کا مقصد بڑی اہمیت رکھتا ہے اور واقعے کی حقیقت کو بھی بہ شرط ضرورت مقصد پر قربان کیا جا سکتا ہے۔فن پر انہوں نے ہر افسانے میں کافی توجہ کی ہے اسی وجہ سے ان کے افسانے کی ابتدا' اس کے اٹھاور اس کا خاتمہ سب ایک ترتیب کے پابند ہوتے ہیں۔ یہ پابندی افسانے کے داخلی مقصد میں حارج نہیں ہوتی بلکہ اس کے نقوش کو اور زیادہ واضح کرتی ہے۔

اس کی وجہ یہ ہے کہ اوپندر ناتھ اشک کے بہت سے افسانوں میں بڑی داخلیت ہے پڑھنے والا محسوس کرتا ہے کہ وہ یا تو افسانہ نگار کی آپ بیتی یا اس کے احساسات کا مرقع یا اس کے گہرے مشاہدے کی چیز پڑھ رہا ہے۔ مثلاً' انسان کی داخلیت سے کون انکار کر سکتا ہے اوپندر ناتھ اشک کا ایک محبوب داخلی موضوع ایک آرٹسٹ کی ایک کالج کی لڑکی سے نام محبت ہے۔ یہ ان کے ناول ستاروں کے کھیل' کا موضوع ہے' گہری داخلیت کے ساتھ ناسور' ہار جیت' شاعر کی شکست کا بھی یہی موضوع ہے اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بنیاد مصنف کے کسی ذاتی تجربے یا احساس پر ہے۔

نچلے متوسط طبقے میں بیوی معاشی طور پر شوہر کی زیادہ محتاج ہوتی ہے۔یعنی نہ وہ مزدور عورت کی طرح خود اپنا پیٹ پالنے کی کوشش کر سکتی ہے۔نہ اعلیٰ طبقوں کی طرح تعلیم یا روپے کی وجہ سے اس کی محتاج کم ہوتی ہے اس نچلے طبقے میں عورت کی عدم مساوات' اس کی تشنگی اس کی بے بسی اور اس کے شاذ و نادر انتقام کی تصویریں اوپندر ناتھ اشک نے کئی افسانوں میں کھینچی ہیں۔مثلاً کونپل' قفس' چٹان' چیتن کی ماں' وغیرہ اوپندر ناتھ اشک نے اس طبقے کی سماجی نفسیات کا اچھا خاصا مطالعہ کیا ہے یا کم از کم اس کے مشاہدے کا اثر ان پر اچھا خاصا گہرا ہے۔

اگر چہ کہ بنیادی طور پر وہ اس طبقے کے افسانہ نگار ہیں لیکن مزدور طبقے کے مصائب کے متعلق انہوں نے جو افسانے لکھے ہیں ان میں بھی بڑا درد اور خلوص ہے اور سستی رقت انگیزی بہت کم۔ان میں طبقاتی کشمکش بھی نظر آتی ہے اور انفرادی نفسیات کا لطیف اور طنز آمیز مطالعہ بھی ایسے افسانوں میں وہ میری منگیتر تھی تین سو چوبیس اور کاکڑاں کا تیلی دلچسپ ہیں' کاکڑاں کا تیلی واقعہ نگاری کا شاہکار ہے طبقاتی تفاوت کا جنسی پہلو ابال میں نظر آتا ہے۔

اوپندر ناتھ اشک کے نزدیک ترقی پسندی کا مفہوم بلند اور وسیع ہے' ترقی پسندی مجھے مرغوب ہے لیکن

افسانے میں یہ ترقی پسندی کسی مزدور یا کسان یا بیوایا کسی دوسرے پسماندہ شخص کا قدرے عریاں نقشہ پیش کر دینے تک ہی ختم نہیں ہو جاتی اور نہ افسانے میں دو چار دیدہ و دانستہ لکھی ہوئی گالیاں یا کراہت پیدا کرنے والے مناظر کا ذکر اسے ترقی پسند بناتا ہے۔ درحقیقت کسی افسانے کا ترقی پسند یار جوت پسند ہونا مصنف کے اپنے نقطہ نظر پر منحصر ہے۔ جسے سامنے رکھ کر وہ افسانہ لکھتا ہے یا جو اس سے اخذ کیا جاسکتا ہے۔

اوپندر ناتھ اشک میں کچھ خامیاں بھی ہیں۔ آرٹ اور ترتیب پر بہت زیادہ دھیان کرنے کی وجہ سے ان کے یہاں وہ جوش اور روانی نہیں جو بندشوں کو توڑ دیتی ہے۔ اس سے قطع نظر اس میں کوئی کلام نہیں کہ اوپندر ناتھ اشک جدید دور کے دو یا تین بہترین افسانہ نگاروں میں ہیں۔

دیو بندر ستیارتھی کے افسانوں پر افسانے یا قصے کا انطباق محض اس حد تک ہوسکتا ہے کہ وہ ان گیتوں کا جدید پس منظر بن جاتے ہیں جو ہندوستان میں صدیوں سے گائے جا رہے ہیں ان کے اکثر و بیشتر افسانے ان کی خانہ بدوش زندگی کے واقعات ہیں جن کو اپنے مشاہدے اور تجربے کے ذریعے انہوں نے گیتوں کی سماجی معاشی یا وارداتی کیفیتوں کو نمایاں کرنے کے لئے ایک طرح کا افسانوی رنگ دیا ہے جا بجا ان کی ذاتی رائے یا سفر کے معمولی معمولی تاثرات' ان واقعات کو شخصی رنگ دیتے ہیں' کہیں کہیں واقعے میں سچی افسانویت بھی ہوتی ہے جیسے برہم چاری یا میری زندگی کا ایک ورق کبھی ایک یا کئی گیت مل کے خود ایک افسانہ سناتے ہیں جس کی جڑیں سینکڑوں سال پرانی ہیں اور جس سے کئی شاخیں پھوٹ چکی ہیں جیسے تین گیت! مونٹی' لالچی وغیرہ آپ بیتیاں بھی ہیں جیسے دیا جلے ساری رات۔

دیو بندر ستیارتھی کی ان تصنیفوں کو افسانہ کہہ لیجئے یا مضمون' لیکن یہ ان گیتوں کی وجہ سے جن کے لئے یہ ایک طرح کی زیریں عمارت کا کام دیتے ہیں۔ اردو میں یہ یادگار رہیں گے ان کی وجہ سے گیت' ان کا ماحول' ان کے تعمیری اسباب زیادہ اچھی طرح سمجھ میں آتے ہیں اور ان کے جانچنے کے لئے افسانوی معیار مقرر کرنا غلطی ہوگی وہ بجائے خود ایک نئی صنف ادب ہیں' جس میں افسانہ واقعہ' سفر نامہ' تبصرہ تحقیق سب باہم مل جل کے ایک ہوگئے ہیں۔

تمام ترقی پسند ادیبوں میں کسی کا نام اس قدر توصیف اور عزت کا مستحق نہیں جتنا کرشن چندر کا ہے' اس کی وجہ ان کی بے لوث با خلوص انسانیت ہے جو ان کی ہر تحریر سے مترشح ہے۔ اسی پر ان کے تخیل' اور ان کے فن کی بنیاد ہے۔ اس انسانیت کی وجہ سے ان کی ترقی پسندی کبھی دل آزاری نہیں کرتی' وادیوں میں اتر کے اپنا کام کر جاتی ہے۔ سب کو متاثر کرتی ہے۔ لیکن کسی کا دل نہیں دکھاتی یہ خصوصیت ترقی پسند ادیبوں

میں شاید ہی اور کسی میں پائی جاتی ہو یہ ایک خداداد نعمت ہے۔ ایک طرح کی بے غرض نفسیاتی کیفیت ہے۔

اس انسانیت' اس انسان پرستی کی وجہ سے کرشن چندر کے دل میں مظلوم انسان سے سچی ہمدردی کی بنیاد ایک طرح کی رومانیت اور فطرت پرستی پر ہے۔ اسی وجہ سے وہ مزدور مرد سے زیادہ مزدور عورت کے افسانہ نگار ہیں۔ مزدور عورت کی بد قسمتی ہندوستان میں دہری ہے۔ ایک تو طبقاتی اور دوسرے جنسی' ان کا محبوب ترین موضوع پر انہوں نے بیسیوں افسانے لکھے ہیں اور اس کی جدت اور اس کا تنوع ختم ہونے میں نہیں آیا کیونکہ ان میں سے ہر افسانے کا پس منظر مختلف ہوتا ہے۔ اس طرح جنت اور جہنم بندوالی' سفید پھول' ٹوٹے ہوئے تارے' اندھا چھتر پتی اور اسی قسم کے کئی افسانے عورت کے جسم کی فروخت اور اس کی روح اور اس کے دل کی تباہی اور بربادی کے افسانے ہیں۔ ان افسانوں میں فطرت ان بدنصیبوں سے ہمدردی کرتی ہے۔ مناظر فطرت کا حسن اور انسان کی یہ تباہ کاریاں ایک ایسا تضاد پیش کرتی ہیں جن کو کرشن چندر کی مسافر نظر اور ان کا سحر طراز قلم بہت اچھی طرح دیکھتا اور بیان کرتا ہے۔ یہ فروخت اور تباہی صرف مزدور عورتوں تک محدود نہیں۔ یہ کرشن چند کے نزدیک ہندوستان کی طبقاتی کشمکش' ہندوستان کے مہاجنی نظام کی بدترین لعنت ہے۔ شکست' سے معلوم ہوتا ہے کہ اس قسم کا کوئی تلخ تجربہ یا احساس اس موضوع کی تہہ میں کارفرما ہے۔ شکست' ہی میں انہوں نے ہندوستان کی عورت کے متعلق یہ بے مثال فقرہ لکھا ہے۔

رام اور لکشمن کنڈوں کے اجیالے میں تھے لیکن سیتا کنڈ پر رات کی ہولناک تاریکی مسلط تھی اور اسے سیتا دھرتی کی بیٹی کے آخری دن یاد آئے وہ چودہ سال اپنے خاوند کے ہمراہ جنگلوں میں گھومتی رہی تھی۔ وہ ایک ظالم راجہ کے چنگل میں پھنس کر لنکا کے ایک باغ میں اپنی عصمت کو بچاتی ہوئی برہ کے دن کاٹتی رہی تھی اور جب وہ برہ کے دن پورے ہوئے اور وہ بن باس ختم ہوگیا تو مسرت کے چند مختصر ایام کے بعد ایک جاہل دھوبی کے کہنے پر اس کی زندگی میں پھر ایک نیا بن باس شروع ہوا نیا آخری ابدی وہ بن باس جو ایک دفعہ شروع ہو کر پھر کبھی ختم نہ ہوا اسی لئے تو سیتا کنڈ رتاریک ہے خاموش ہے۔ اداس ہے۔ اتھاہ ہے شیام کو احساس ہوا کہ جیسے اس کنڈ میں صرف سیتا کے ہی نہیں بلکہ سارے ہندوستانی سماج عورتوں کے آنسو چھلک رہے ہیں' جن کی زندگیاں صدیوں سے تاریک خاموش اور اداس ہیں اور شیام کو اپنے احساس کی تلخی میں یہ بالکل مناسب معلوم ہوا کہ سیتا کنڈ سب سے نیچے بنایا گیا تھا۔ نیلے آسمان کی مسرت بھرے نور سے دور ایک چٹان کی سنگلاخ چھاتی میں چاروں پتھروں کی دیواروں کے بیچ' یہاں روشنی درز مین سے گذر کر بھی نہ پہنچتی تھی۔ یہی ہندوستانی عورت کی صحیح جگہ ہے سب کے نیچے قدموں میں۔

ہندوستانی عورت کی اس مظلومیت کا کرشن چندر کی انقلابی رومانیت نے رنگا رنگ اسالیب میں اظہار کیا ہے۔ جہلم میں ناؤ پر ایک نامعلوم عورت کے چہرے پر بے پناہ غم اور اداسی ولر کی جھیل میں ایک ڈونگا چلانے والی ایک بچے کی ماں جس کا شوہر تلاش معاش میں اسے بے آسرا چھوڑ کر بدلیس چلا گیا ہے۔ اور وہ اپنے آپ کو پانچ روپے کے عوض بیچ ڈالتی ہے پہاڑی عورتیں جن کی مرضی کے خلاف شادیاں کی جاتی ہیں اور ان کے معصوم دل توڑ دیے جاتے ہیں۔ ان کی خاموش زبانیں اور گرم آنسو شکست کے کردار جیسے دتی اور چندرا' یہ سب اس انقلابی رومانیت کے شاہ کار ہیں۔ موٹر کے آگے اور پیچھے چیڑ اور دیوار کے گھنے اور سبز جنگلوں کے درمیان چاندی کے تار کی طرح چمکتی ہوئی پکی سڑک پھیلتی جا رہی ہے۔ ایک میٹھے چشمے سے دوسرے میٹھے چشمہ تک ایک ڈاک بنگلے سے دوسرے ڈاک بنگلے تک ایک ایک امیر کی جیب سے دوسرے امیر کی جیب تک یہ وہی نقرئی تارے جس نے انسانوں کے دل تاریک کر دیئے ہیں۔ عورتوں کی عصمتیں ویران کر ڈالی ہیں اور سماج کی روح کو آتش کے جہنم میں جھلسا دیا ہے۔

اس انقلابی رومانیت کی تہہ میں ایک طرح کی انفرادیت ایک رومانی شکستگی اور تشنگی بھی ہے۔ جو کرشن چندر کے نقطہ نظر پر حاوی ہے شاید ضرورت سے زیادہ حاوی ہے۔ ابھی وہ اپنے ذہنی نشوونما کے رومانی دور سے گذر رہے ہیں لیکن ابھی سے انہوں نے اردو افسانے میں وہ جگہ حاصل کر لی ہے۔ جس کو پریم چند کے سوا اور کسی نے حاصل نہیں کیا تھا۔ ان کا افسانہ پریم چند کے افسانے سے بہت زیادہ آزاد ہے۔ وہ ابتدا اور میانی حصہ انتہا کے پورے نشیب وفراز کی پابندی بہت کم کرتا ہے۔ بہت کم وہ پیشہ ور افسانہ نگاروں کے افسانوں کی طرح اٹھان یا کلائمکس کی طرف توجہ کرتا ہے۔ قدرت مناظر فطرت اور مصنف کی انفرادی نظر کے سوا وہ کسی اور قید کا پابند نہیں' اس میں زندگی سی آزادی ہے۔ کرشن چند کے سحر نگار قلم پر اس کی بنیاد ہے اس کا پس منظر کشمیر کے پہاڑ' پنجاب اور ہندوستان کے شہر اور اس کا تباہ حال ہیرو مظلوم لٹتا ہوا انسان ہے' اس کا نقطہ نظر ہمدردی' طنز تشریح ہے۔ اس کا موضوع انسان ہے اور فطرت بدنصیب انسان حسین قدرتی مناظر میں رینگتا ہوا کیڑا' جس کو اپنی نوع کو نقصان پہنچانے اپنی نوع کا خون چوسنے کے سوا کسی اور کا لطف نہیں آتا جو اس حسین باوقعت مہمان نواز سچی اور کھری فطرت کی نہ تسخیر کرتا ہے نہ تقلید۔

منظر کشی میں کرشن چندر کا مقابلہ اردو کا کوئی اور نثر نگار نہیں کر سکتا کسی ادیب یا شاعر نے کشمیر کے پہاڑوں وادیوں چشموں ندیوں جھیلوں مرغزاروں' قصبوں اور دیہاتوں کی ایسی اچھی تصویریں نہ کھینچی ہوں گی۔ مناظر قدرت کرشن چندر کی نگاہ کو وسعت اور معیار عطا کرتے ہیں جن کی وجہ سے وہ انسان کو اور اچھی

طرح سمجھ سکتا ہے‘اس سے اور زیادہ ہمدردی کرسکتا ہے۔ اکثر افسانے منظر کشی کے شاہکار ہیں۔

”وہ قصبے سے باہر کھیتوں کی طرف نکل گیا۔ آسمان پر ستارے بکھرے ہوئے تھے اور فرش زمین پر شبنم کے لاکھوں قطرے بیدار ہو رہے تھے گم ہوتے ہوئے اندھیرے کی خنکی میں ایک عجیب سی تازگی تھی۔ اور جاگتی ہوئی سحر کے نور میں ایک نیا حسن کیکر اور شیشم کے تنوں پر نہ دکھائی دینے والے بیتے ابھی تک پیں پیں کیے جاتے تھے۔ اور کوئی نامعلوم پرندہ کوہو‘ کوہو‘ رٹ رہا تھا۔ بیر کی جھاڑیوں پر گھاس کے ٹڈے ابھی سو رہے تھے اور تپوں کے درمیان گول گول بیروں سے شبنم کے موتی ’اس طرح لگے تھے گویا مدورا کے مندر لٹکے ہوئے ہوں‘ زمین جیسے ملبے ملبے سانس لے کر بیدار ہو رہی تھی کھیتوں کے کناروں پر اگی ہوئی گھاس میں نیلے نیلے پھول اپنی آنکھیں کھولنے لگے‘ پھر دور کہیں اس نے رہٹ کے چلنے کی روں روں سنی اور پورب میں حد افق پر روشنی کی لکیر بڑھتی ہوئی دکھائی دی۔“

(زندگی کے موڑ پر)

”تنگ کے باہر طوفان گرج رہا تھا اور بجلی کے پر پیچ حلقے زمین پر آگ کے بگولوں کی طرح چلتے نظر آتے ایک جہنمی منظر تھا‘ جس میں بادلوں کی گرج ہوا کی وحشیانہ چیخیں اور چوٹیوں پر گرتی ہوئی برف کے وحشیانہ قہقہے سنائی دیتے تھے۔“

(گرجن کی ایک شام)

کرشن چندر کے آرٹ کی طرح ان کی منظر نگاری کا کمال بھی ان کے ناول شکست ہی میں دیکھنے میں آتا ہے ماندرندی جو گانوں کو تین طرف سے گھیرے ہوئی تھی تین چشمے جن کے نام چھوہارا‘ بادام‘ اور موتی چور تھے۔ موتی چور اور باقی دونوں چشموں کا پانی مل کر کھیتوں سے بہتا ہوا ماندر میں جاتا تھا۔ یہاں منو کے درختوں کا ایک جھنڈ تھا اور دو پن چکیاں منو کے درختوں میں جھولے پڑے ہوئے تھے اور اس جھنڈ کے سائے میں دوپہر کے وقت گڈریئے اپنے ریوڑوں سمیت سویا کرتے تھے‘ کبھی کبھی جب ترنگ آتی تو چرواہنیں پینگ پرھاتیں اور مون کی شاخوں کو چھونے کی کوشش کرتیں‘ گڈریئے گھٹنوں تک پانی میں کھڑے ہاتھوں سے مچھلیاں پکڑنے کی کوشش کرتے۔

منظر نگاری‘ شکست کے پورے قصے کو ایک ایسا دلفریب رومانی رنگ دیتی ہے کہ گویا اس میں قدرت

کی ثباتی زندگی کا رس اور نور بھر دیتی ہے۔ لیکن شکست اس سے بہت زیادہ ہے۔ غالباً وہ اردو کا بہترین ناول ہے۔ اور اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ کرشن چندر ناول میں افسانے سے بھی زیادہ کامیاب ہوں گے۔ بشرطیکہ اس کی طرف اور توجہ کریں۔ اس ناول میں شیام' ایک کشمیری تحصیلدار کا بیٹا اور کالج کا طالب علم' مصنف کی شخصیت' اس کی رومانیت' اس کے بنتے ہوئے سیاسی عقیدے' اس کی بے تعصبی اور اس کے ذہنی اور نفسی انقلاب کی ترجمانی کرتا ہے ناول میں دو عشقیہ سلسلے ہیں' ایک کا شیام خود ہیرو ہے اور اس کی محبوبہ ونتی ایک ایسی عورت کی لڑکی ہے جس کے جنسی کردار کو کاکے پنڈت اچھی نظر سے نہیں دیکھتے پنڈت سری کرشن اپنے اپاہج بدصورت لڑکے درگا داس کی شادی ونتی سے کرنا چاہتے ہیں اور اسی لئے اس کے ماموں کو رشوت دیتے ہیں۔ دوسرا عشقیہ سلسلہ ایک نیم برہمن نیم چمار لڑکی چندرا اور ایک چھتری نوجوان موہن سنگھ کی باہمی کشش کا ہے اس سلسلے میں شیام ایک حساس ناظر اور ہمدرد دوست موہن سنگھ کو فنکار میں ایک جنگلی مورنی زخمی کر دیتی ہے وہ اچھا ہوتا ہے تو دیکھتا ہے کہ پنڈت جی کے بھائی صاحب اس کی محبوبہ کی عصمت کے درپے ہیں' ان پر وہ قاتلانہ حملہ کر کے گرفتار ہوتا ہے۔ پرانے زخم ہرے ہو جاتے ہیں اور وہ مر جاتا ہے۔ ادھر ونتی کا بیاہ درگا داس سے ہو جاتا ہے۔ جب بیاہ ہونے لگتا ہے تو اس کی ماں روکنا چاہتی ہے لیکن ونتی کے ماموں کو رشوت دی گئی تھی۔ وہ اسے ایک کمرے میں بند کر دیتا ہے اور وہ گرفتار طائر کی طرح ہندوستانی عورت ہونے کی وجہ سے بے بس ہو کے پھڑپھڑاتی ہے اور مٹی کی دیواریں سب کچھ جانتی ہیں حرکت کرنا نہیں جانتیں۔ وہ قید کر سکتی ہیں لیکن راستہ نہیں دے سکتیں' وہ پناہ دے سکتی ہیں لیکن آزادی نہیں' ونتی کی درگا داس سے شادی ہو گئی اور شیام کی نسبت ٹھہرائی۔ شیام کے شگن کے دن ونتی کی جینے کی طاقت زندگی قوت ارادی یک لخت ختم ہو گئی۔ اس کی موت کا منظر اردو نثر کے زندہ جاوید شاہکاروں میں شمار ہوگا۔

> ''اور اس کی سہیلیاں زور زور سے چلانے لگیں ونتی ونتی لیکن ونتی وہاں نہ تھی وہ دور بہت دور چلی گئی تھی۔ اور ایک لافانی گلیشیر کی گہرائیوں میں۔ سما گئی تھی اور گو انہوں نے بہت شور مچایا اور اس کے ہاتھ پاؤں ملے اور اس کے سرد رخساروں سے اپنے گرم گرم لہو سے رواں دواں گال چھوئے لیکن نہ ونتی کی گھنی پلکوں پر کوئی لرزش ہوئی۔ نہ اس کے لبوں کے کونے کانپے' نہ اس کے نتھنوں سے زندگی کا لطیف سانس پیدا ہوا۔ وہ ایک برف کی مورت کی طرح اس شہتوت کے تنے کے نیچے پڑی تھی۔

اور ڈال ڈال پات پات ہرے ہرے طوطے چلا رہے تھے ونتی اٹھ ونتی جاگ ونتی
آج تیرے محبوب کا شگن ہے دیکھ دھند پہاڑوں پر پھیل رہی ہے سورج کا سونا ندی
کی آنکھوں میں چمک رہا ہے تیری سہیلیوں کے دلوں میں محبت کے گیت رکے
ہوئے ہیں اٹھ پیاری ونتی لاجونتی چھوئی موئی ایسی نازک شرمیلی کنواری اٹھ دیکھ
تیرے محبوب کے ماتھے پر شگن کا سرخ ٹیکا چمک رہا ہے اور تیری مانگ سہاگ کے
سیندور سے رچی ہوئی ہے اٹھ پیاری ونتی دیکھ کتنی خوبصورت ہے۔ شہتوت کے
پیڑ پر گلابی قرمزی شہتوں لمبے لمبے آویزاں کی طرح لٹک رہے ہیں اور پہاڑوں پر
دھند محبوب کے نازک گداز لمس کی طرح پھیلتی جارہی ہے۔"

اور گو طوطے دیر تک چلاتے رہے اور اس کی سہیلیاں دیر تک شور مچاتی رہیں حتیٰ کہ بہت سے لوگ وہاں جمع ہو گئے اور گو کائنات اسی طرح خوبصورت تھی اور نیلے آسمان پر ستمبر کے بادل شہزادے اپنا لباس فاخرہ جس میں دھند کا ریشم اور کرنوں کے سنہری تار گندھے ہوئے تھے بہت کرخاماں خراماں گذر رہے تھے لیکن ونتی کو فرصت نظارہ کہاں تھی۔ اس نے کسی کی طرف پلک اٹھا کر بھی نہ دیکھا۔ اور چپ چاپ برف کے گلیشیر کی طرف بڑھتی گئی۔

اس ناول میں کردار نگاری بھی بہت اچھی ہے۔ چھایا' نوراں چندراں سب میں اور خصوصیت سے چندرا میں بڑی انفرادیت ہے' بام دیو کا کردار گالیوں اور اپنی انسانیت دونوں کی وجہ سے اچھا معلوم ہوتا ہے تھا۔ نے داریار محمد پیسے کی نہیں' عورت کے جسم کی رشوت چاہتا ہے اور موہن سنگھ وہ غیور راجپوت جو شاید چندرا کے بعد اس ناول کا سب سے جیالا کردار ہے۔ علی جو ایک ہندو ریاست کا چھوٹا سا مسلمان عہدہ دار جس کا اصلی اور سچا ہمدرد ہندو تحصیلدار کا بیٹا شیام ہے اور جو علی سے سیاسیات پر بحث کرتا ہے اور قدامت پرستی کی جگہ انسانی اشتراکیت اور اس سے بے تعصبی کے اصول کو سمجھاتا ہے جو اس ناول کی جان ہیں۔

کرشن چندر کا طرز تحریر اردو افسانوی ادب میں ایک نئی اور بڑی ہی لطیف اور انوکھی چیز ہے اس میں کہیں لفاظی نہیں۔ اس طرز تحریر کی کامیابی کی بنیاد انسان کی داخلی ضروریات اور فطرت کی خارجی اظہارات کی ہم آہنگی پر ہے۔ اسی ہم آہنگی سے کرشن چندر کے اسلوب میں وہ انقلابی رمزیت پیدا ہو گئی ہے۔ جو ان کی تحریر کی جان ہے۔ فطرت کا احساس چونکہ شعور انسانی کی حدود میں اچھی طرح جذب ہو کے نمایاں ہوتا ہے اس لئے وہ اپنے اظہار کے لئے نت نئی تشبیہیں نت نئے خطوط متوازی تلاش کرتا ہے'

رومانیت اور انسان پرستی نے اس طرز تحریر کو لطیف اور جاذب بنادیا ہے اس میں سختی یا کرختگی کم ہے اور اگر اس کی ضرورت ہو تو طنز یہ خدمت انجام دیتا ہے۔

طنز جو دل کی گہرائیوں تک اتر جاتا ہے اس طنز سے انسان کی غلط روی اور فطرت کی دلکشی کے احساس کا تضاد اور زیادہ نمایاں ہونے لگتا ہے۔

مجھے یقین ہے کہ اگر کرشن چندر اس طرف لگے رہے تو شاید ایک دن ان کا مرتبہ پریم چند سے بھی بڑھ جاتے۔ اس کے لئے بڑی ریاضت کی ضرورت ہوگی اور رومانیت کو کسی قدر دبانا بھی پڑے گا انقلابی رومانیت سے جتنا کام لینا تھا وہ لے چکے' اب ذرا آگے بڑھنے کی ضرورت ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے افسانے اپنی بے لوث واقعیت کی وجہ سے ممتاز ہیں' واقعیت قطعی نہیں اسے رومانیت اور نتیجہ خیز تخیل کا امتزاج حاصل ہے۔ گرہن کے پیش لفظ میں خود بیدی صاحب نے لکھا ہے مجھے تخیلی فن پر یقین ہے جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو میں اسے من وعن بیان کردینے کی کوشش نہیں کرتا۔ بلکہ حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوئی ہے اسے احاطہ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔ میرے خیال میں اظہار حقیقت کے لئے ایک رومانی نقطہ نظر ضرورت ہے بلکہ مشاہدے کے بعد پیش کرنے کے اندازے کے متعلق سوچنا بجائے خود کسی حد تک ایک رومانی طرز عمل ہے اور اس اعتبار سے مطلق حقیقت نگاری بحیثیت فن غیر موزوں ہے۔

بیدی کے پہلے مجموعے دانہ ودام کے افسانے ترقی پسند ادب میں ایک امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان میں سے اکثر کا تعلق دیہاتی زندگی سے ہے متبادل روایات کی ایک زیریں لہران افسانوں کو ہندوستان کی ہزار ہا سال زندگی کا ایک پرتو بتاتی ہے جس کا نقطہ نظر اب بدل گیا ہے۔ اس طرح بھولا' ایک بیوہ ماں کا بچہ اپنے بوڑھے نانا سے دن کی کہانی سنتا ہے جس کی وجہ سے کوئی مسافر راستہ بھٹک جاتا ہے بھولا خود کھو جاتا ہے۔ لیکن رات کو شمع جلائے وہ اپنے ماموں کو لانے گیا تھا۔ جو راستہ بھٹک گیا تھا اور گئی رات تک نہ آیا تھا۔ دیہاتی زندگی میں یہ متداول روایات بڑی ہی رومانی شاشنی رکھتی ہیں' ایک بھولے بھالے بچے نے اپنی ماں سے سوال کیا کہ میں کہاں سے آیا۔ ماں کے پاس بہت سے روایتی جواب ہیں' جن میں سے ایک بہت دلچسپ ہے۔ تمہارا باپ ایک سو بیالیس گھنڈیوں والا جال لیکر رام تلائی یا شاہ بلور کے جوہڑ میں مچھلیاں پکڑنے گیا وہاں نہ مچھلی تھی نہ کچھ اصرف جونکیں تھیں ایک ننھا سا مینڈک' عمر جولاہے کے گھر کے سامنے روئی کے ایک گالے پر آرام سے بیٹھا ہوا برسات کی خوشی میں گا رہا تھا۔ وہ تمہیں تھے تمہارا باپ

تمہیں اٹھالایا اور ہم نے پال لیایا منگل اشٹکا میں سماجی اور دینوی امن وسکون قائم رکھنے کا یہ فلسفہ پنڈت نے سنایا شکاری جو تیر مارنا چاہتا تھا اسے جانوروں نے اپدیش دیا۔

(۱۰) بکریوں کا مارنا برابر ہے	ایک بیل مارنے کے
(۱۰۰) آدمیوں کا مارنا برابر ہے	ایک برہمن کو مارنے کے
(۱۰۰) براہمنوں کا مارنا برابر ہے	ایک استری کو مارنے کے
(۱۰۰) استریوں کا مارنا ابرابر ہے	ایک گربھ وتی (حاملہ) استری کو مارنے کے
(۱۰) گربھ وتی استریوں کا مارنا برابر	ایک گائے مارنے کے

بیدی کے افسانوں کا ماحول دیہاتی زندگی ہے' اس کے مسائل' اس کی گندگی معاشرت اس کے مصائب بیان کرنے میں کوئی اور ترقی پسند ادیب ان کا مقابلہ نہیں کرسکتا' نچلے متوسط طبقے کی زندگی جو ہمیشہ تباہی کے غار پر ایک دھاگے سے لٹکی ہوتی ہے۔ ان کے افسانوں میں اپنے پورے انسانی درد اور دہشت کے ساتھ جلوہ گر ہے اس کا انہوں نے اچھی طرح مشاہدہ کیا ہے۔ اسے بھگتا ہے اور اس کی تکلیف کو محسوس کیا ہے' بھولا کی ماں کی دلی اذیت میں اس کی جھلک ہے' نچلے متوسط طبقے کی خانگی زندگی کا نقشہ شاید ہی کسی نے ایسا اچھا کھینچا ہو' اس کا کامیاب ترین نمونہ شاید' گرم کوٹ ہے' اس افسانے میں محبت اور معاشی حاجت مندی کو وہ تمام زنجیریں وہ تمام کڑیاں نمایاں ہیں جو ایک غریب متوسط درجے کے خاندان کے افراد کو ایک دوسرے سے باندھے ہوئے ہیں۔ ہر ایک دوسرے کے لئے قربانی کرنا چاہتا ہے۔ بجز بچوں کے جو ابھی اچھی طرح دنیا کے مصائب اور مسائل کو نہیں سمجھتے اور مٹھائی اور کھلونوں کے لئے جائز طور پر پسند کرتے ہیں اور ان کی جو ماں ڈرتی ہے۔ کہ اگر اس کے خاوند کو گرم کوٹ نصیب نہ ہوا تو شاید اسے کچھ ہو جائے اور فاقوں کی نوبت آجائے۔ اپنی ضد کرنے والی بچی کے منہ پر زور سے ایک تھپڑ لگاتی ہے۔ اس خاندان کے لئے دس روپے کے نوٹ کا گم ہو جانا ایک قیامت صغریٰ ہے جس کے غم میں خاندان کے سردار کو خودکشی کا کچھ خیال سا آتا ہے۔ مگر اس موسم میں راوی کا پانی گھٹنے گھٹنے سے زیادہ کہیں نہیں ہوتا کیونکہ سارا پانی تو اوپر سے اوپر باری دوآب لے لیتی ہے۔ اس افسانے میں متوسط طبقے کی ہندوستانی بیوی کی سچی محبت اور ہمدردی کی تصویر ہے۔ ایک خاندان کے چھوٹے چھوٹے مسائل ہیں۔ جذبات احساسات' ضروریات' معاشی دشواریوں محبت اور قربانی کی ایک دنیا آباد ہے۔

چھوکری کی لوٹ میں خوشیاں اور امنگیں ایک طرف ہیں جو سماج کی رسموں میں جھانکتی ہیں' تو دوسری

طرف طنز اور تلخی ہے غلامی پوسٹ آفس کے ایک کلرک کی نفسیات اور اس گھریلو زندگی کے پس منظر کا بڑا ہی دلکش مطالعہ ہے۔ غلامی بھی ایک عادت ہوتی ہے جو کسی طرح نہیں چھوٹتی۔ ساری عمر پوسٹ آفس کا کام کر کے یہ کلرک پنشن پاتا ہے لیکن بیٹیوں' بہوؤں پوتوں میں اسے مسرت نہیں ملتی۔ پھر وہ ایک چھوٹے سے پوسٹ آفس میں نوکری کر لیتا ہے۔ اس کو دمہ ہے اور وہ مارے تکلیف کے لوٹتا ہے۔ مگر اسے جو لطف آفس کی غلامی میں ہے وہ کسی اور کام میں نہیں مل سکتا' آلو' میں ایک نوجوان کی اشترا کی تصوریت اور اس کے بال بچوں کی بھوک کا تقابل ہے۔ چھکڑوں سے وہ بچے کھچے آلو چن کے جیب میں ڈال لیا کرتا تھا اور اس کی بیوی اس کی بچی کا مریڈا نہی آلوؤں کو ابال کے بچوں کا پیٹ پالتی تھی۔ مگر اس اشترا کی نے گاڑی بانوں کو ہڑتال کرنے کی تحریک میں مدد دی ہڑتال ہوئی اور رزق کا یہ سلسلہ بھی منقطع ہو گیا اس لکھی سنگھ کے بچے نے جن کو ماں دن بھر یہ کہہ کے بہلا رہی تھی کہ شام کو باپ آلو لے کے آئے گا۔ بلک رہے تھے اور جب باپ خالی ہاتھ آیا تو بچہ اور زور زور سے رونے لگا' لکھی سنگھ کی بیوی اس پر برس پڑی تو نوجوان اشترا کی اپنا سر دونوں ہاتھ سے پکڑ کے اپنی بیوی کے متعلق سوچنے لگا۔ کیا بستور جعت پسند ہو گئی ہے۔

نچلے طبقے کی زندگی کے نقشے بھی انہوں نے بڑی خوبی سے کھینچے ہیں اگرچہ کہ ایسے افسانے لکھنے میں ان کا نقطہ نظر اور طرز تحریر اس طبقے سے باہر کے آدمی کا سو ہوتا ہے' من کی من میں' دس منٹ بارش میں' پھمن' گرہن' رحمٰن' کے جوتے' ہڈیاں اور پھول اور لاردے' اس قسم کے اچھے افسانوں میں سے ہیں۔ لچھمن میں بڑے طنز سے اس افسانے کے ذرا عجیب اور مضحکہ خیز سے ہیرو کے کردار اور اس کی نفسیات کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ اس کی نفسیات کی تہہ میں ایک رومانی عشق ہے' جس میں چتا کی آگ کے سوا کہیں کامیابی نہیں گرہن' گھریلو زندگی میں اس اجنبی لڑکی کی مصیبت کی داستان ہے جو بہو بن کے آتی ہے' کا یستھو کو چار بچے دیتی ہے وہ نہ اب جادی تھی نہ سیر پھ جادی' اسی لئے وہ ایک مکار شرابی کا شکار ہو جاتی ہے اور اس افسانے پر چاند گرہن کا پس منظر اپنی پوری ہیبت کے ساتھ چھایا ہوا ہے رحمان کے جوتے میں زندگی کا طنز ہے' ہڈیاں اور پھول میں شک اور محبت اور بیماری کی لعنت ہے جو گھریلو زندگی کے سکھ کو گھن کی طرح کھا جاتی ہے اور شک کبھی اپنا مقصد حاصل نہیں کرتا' لاروے اس قسم کے افسانوں میں سب سے زیادہ تلخ ہے' غریب اور گندے نچلے طبقے کے انسانوں اور کیڑوں اور مکوڑوں کی زندگی میں فرق ہی کیا ہے؟ دونوں غلاظت میں پیدا ہوتے اور پلتے ہیں اور غلاظت سے باہر زندہ نہیں رہ سکتے۔

بیدی کے افسانوں میں زندگی کی تلخی اور اس کی مصیبتوں کے ساتھ تھوڑا سا وہ لطف بھی ہے جو ان

مصائب میں ہلکی سی روشنی پیدا کرتا ہے۔ یہ لطف محبت اور ہمدردی کا ہے اس کی وجہ سے ہندوستان کے نچلے متوسط طبقے اور مزدور اور کسانوں کی زندگی قابل برداشت ہے۔

بیدی کے پاس طنز ہے لیکن ظرافت یا ہنسی بالکل نہیں۔ طنز چبھتا ہوا سخت اور ناخوشگوار ہے۔ قصور زندگی کا ہے اس کے سوا بیدی صاحب کی زبان بھی زرا غلطیاں کر جاتی ہے لیکن یہ غلطیاں ان کے محاسن کے آگے ہیچ معلوم ہوتی ہیں۔

علی عباس حسینی ترقی پسند افسانہ نگاروں میں بڑی اچھی جگہ کے مستحق ہیں۔ ان کا رجحان قطعی انقلابی نہیں، لیکن اصلاحی ضرور ہے۔ ان کے نقطہ نظر میں انسانیت دوستی اور قوم پرستی اور قوم پرستی ہے۔ ہندو مسلم اتحاد پر اردو میں ایک بڑا موثر افسانہ 'ایک ماں کے دو بچے' ان کے شاہکاروں میں ہیں۔ اس افسانے میں نصرت سے محبت کا اور دشمنی سے برادری کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ کلکتہ میں ہندو مسلم فساد ہو رہا ہے وہائٹ وے کی دوکان سے ایک مسلمان کچھ خرید کے نکلتا ہے۔ ایک ٹیکسی والے کو آواز دیتا ہے جب ٹیکسی میں بیٹھ جاتا ہے تو ایک ہندو جو اندر چھپا بیٹھا ہے اس کی گردن پر چھری تانتا ہے گاڑی ایک خاموش جگہ جاتی ہے۔ مسلمان ہندو سے پوچھتا ہے کہ تم میرے خون کے پیاسے کیوں ہو؟ ہندو کہتا ہے کہ اس کا بیٹا اپنے چھ ماہ کے بچے کے لئے غذا لینے کو نکلا ہی تھا کہ مسلمانوں نے اسے مار ڈالا ہائے ابھی پھوٹی آنکھوں کے سامنے میرے بالک کے سر سے بھیجا بہہ گیا۔ اور میں کھڑا ہاتھ ہی ملتا رہ گیا اب اس ظلم کے بعد تم کیسے امید رکھتے ہو کہ میں اپنے بس میں لانے کے بعد کسی مسلمان کو زندہ چھوڑوں گا؟ یہ سن کر مسلمان اس سے صرف ایک خواہش اور کرتا ہے۔ بابا تم سے صرف اتنی تمنا ہے کہ مجھے مارنے کے بعد جب مجھے یہاں بے گور و کفن چھوڑ جانا تو زرا تکلیف کر کے ذکریا اسٹریٹ کے مسلم ہوٹل میں نمبر ۲۸ کے کمرے تک چلے جانا وہاں تم کو دو لاشیں ملیں گے۔ ایک میرے نوجوان بیٹے کی اور دوسری میری سال بھر کی بیاہی بیٹی کی! ہوٹل والے کو میرا یہ بٹوہ دینا وہ اس کے دفن کا سامان کر دے گا۔ لیکن بھائیو! وہیں میری بیٹی کے پہلو میں اس کا تین دن کا نونہال سسکتا ملے گا۔ اسے یہ ملسن فوڈ پیٹ بھر کے کھلا دینا اس کے بعد اسی چھری سے جس سے مجھے ابھی ذبح کرنے والے ہو اس وک بھی مار ڈالنا' ظاہر ہے کہ اس کے بعد بھائی کو بھائی پر پیار کیسے نہ آتا جسونت رائے اس شیخ سعید سے لپٹ گیا جسے وہ قتل کرنا چاہتا تھا۔ دونوں جا کے شیخ سعید کے نواسے کو بہ وقت تمام لے آئے جسونت رائے نے شیخ سعید سے ان کا نواسا لیکر اپنی بہو کی گود میں دے دیا اور بولے بہو ایک مسلمان نے تیری مانگ کا سیندور چھینا اور تیری چوڑیاں ٹھنڈی کر دیں! دوسرے نے تیرے جلتے ہوئے

دل پر پھایا رکھا اور اپنے لخت جگر سے تیری بھری گود اور بھر دی یہ تیرا دوسرا بچہ ہے جس کو دو بچے ہوں اس کا شوہر کا غم کیوں' بھارت ماتا کی طرح اس دیوی نے ان دونوں بچوں کو سینے سے لگالیا اور چپکے سے بولی یہ میری داہنی اور بائیں آنکھیں ہیں جب ان میں سے ایک پھوٹی تو میں کانی ٹھیری اور جب دونوں تو بالکل اندھی۔

اسی طرح ہندو مسلم اتحاد کے موضوع پر عباس حسینی نے اور بھی افسانے لکھے ہیں۔ جیسے بوڑھا اور بادا اور دلیش اور دھرم یہ افسانے دیہاتوں کی زندگی میں بسے ہوئے ہیں اور ان کا موضوع فرقہ پرستی کے بھوت کے سامنے انفرادی رفاقت اور دوستی کی فریاد اور قربانی ہے۔

یوپی کی دیہاتی زندگی کا نقشہ کھینچنے میں علی عباس حسینی کو کمال حاصل ہے۔ دیہاتی زندگی کی مصروفیتوں' اس کی صعوبتوں اس کی خوشیوں اور اس کی پریشانیوں کو وہ بڑی خوبی سے بیان کرتے ہیں نفس قصہ کی حد تک وہ تخیل اور جذبات کے تجاوز کو اس کا پورا مواقع دیتے ہیں کہ وہ واقعے کو دیہاتی زندگی کے عام نقوش میں نمایاں کر کے دکھائیں' بہو کی ہنسی جذبات کے تجاوز اور ہسٹیریا اور خواہش کی کہانی ہے۔ جو اپنی اور دوسروں کی جان لیتا ہے بعد کے افسانوں میں ترقی پسند تصوریت' دیہاتی زندگی کے مسائل کو ایک نئی روشنی میں پیش کرتی ہے جیسے عدالت جس کا موضوع ایک غریب لڑکی کو پھسلا کے دغا دینا اور پھر اس لڑکی کا خوفناک رومانی انقلاب ہے۔ شکاریا شکاری میں دیہاتیوں کی مصیبتوں کا ذکر ہے جس کا کم سے کم خراج انسانی ہمدردی ہے۔ لیکن حق نماک اس قسم کے افسانوں میں اپنے درد' اپنی معاشی معنی خیزی کی وجہ سے بہت ممتاز ہے۔ جس میں ایک کمسن زرخرید نوکر چھوٹے سے اپاہج امیر زادے کی جان بچانے کے لئے جس کی خدمت کے لئے وہ نوکر تھا اپنی جان گنوا بیٹھتا ہے اور مرنے کے بعد جب اس کے مالک اس کی اتنی تعریف کر دیتے ہیں کہ مرتے مرتے حق نماک ادا کر گیا' تو ٹھکرائن تنک کے کہتی ہیں' ہوں! اچھا کیوں نہ ہوتا! چھ برس کی جان کے لئے مٹھی بھر روپیہ نہیں دیا تھا۔

چمرٹولی کی زندگی کے متعلق علی عباس حسینی نے دو دلچسپ افسانے لکھے ہیں دونوں کا موضوع محبت نفرت خود غرضی اور متعصب ہیں۔ "سکھی" کا موضوع دو نوجوان چمارنوں کی دوستی ہے جو اس دنیا میں ان دو کو راس نہیں آئی۔ تفصیلات کے بیان میں مصنف نے اس غضب کا جوہر دکھایا ہے کہ ان چماروں کی جیتی جاگتی زندگی نظر میں پھر جاتی ہے۔ آم کا پھل ایک باہمت چور اور بانکی لیکن بدنام اور مطعون چمارن کی کامیاب محبت کی داستان ہے۔ دیہاتی زندگی کے مصائب ہی علی عباس حسینی کے پیش نظر ہیں۔ اس کے

دل کی محبت بھری دھڑکن' اس کی خوشیاں' اس کا سہاگ' یہ سب انہوں نے دیکھا ہے۔ جھولا' کا موضوع اس زندگی کی وہ تھوڑی بہت مسرت ہے جو شوہر کی محبت میں ملتی ہے۔ ساس نندوں کی لڑائیاں اور گھر بھر کا کام کاج اور برہ کی آگ کے بعد شوہر کے قدموں کی پہنچانی ہوئی آہٹ آتی ہے۔ اب دیہاتی دلھن کا جھولا پڑ گیا۔ اور وہ روٹھے ہوئے سیاں کو مناتی ہے۔

ہندو اور مسلمان متوسط طبقے اور زمینداروں وغیرہ کے متعلق بھی علی عباس حسینی نے اچھے خاصے افسانے لکھے ہیں۔ کبھی کبھی وہ پرانی قدروں کی حمایت بھی کر جاتے ہیں جیسے' نبرد عشق میں پردے کی حمایت لیکن یہ افسانے جو ۱۹۳۲ پہلی بار شائع ہوئے تھے۔ ترقی پسند تحریک سے بہت پہلے لکھے گئے تھے۔ کہیں سیمائی یعنی ضرورت سے زیادہ خوش آیند اور کامیاب محبت کے قصے بھی ہیں جیسے سو بیگھے کو نگاہری وغیرہ مگر علی عباس حسینی کو متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں کی زندگی اور خصوصیت سے عشقیہ زندگی کی تصویر کھینچنے میں ید طولیٰ حاصل ہے۔ باسی پھول اور انسپکٹر کی عید' اس قسم کے بہت اچھے افسانے ہیں' باسی پھول میں عشق چلمن لذت دیدار اور اقرار محبت سے آگے نہیں بڑھتا لیکن دلوں کو گھن کی طرح کھا جاتا ہے۔ لڑکی کی شادی کسی اور سے ہو جاتی ہے اس کا شوہر مر جاتا ہے اور اس کا پہلا پرستار آخر تک اس کے لئے اپنی زندگی وقف کر دیتا ہے۔ آخر میں اپنی محبت کا پھل پاتا ہے۔ یہ پاکیزہ محبت کی کہانی ہے جس کی تہہ میں سچا خلوص ہے۔ انسپکٹر کی عید' غم سے والہانہ محبت کی داستان ہے جس کو ایک متوسط مسلمان گھرانے کا معاشی اتار چڑھاؤ اور طبائع کا اختلاف متاثر کرتا رہتا ہے۔

علی عباس حسینی کے افسانوں میں تنہائی ایک خاص موضوع ہے اس کا بہترین اظہار' تار بابو' میں ہوتا ہے جو ایک کڑی کو اپنی محبوبہ کی طرح رکھتا ہے اور جب ایک حسین لڑکی اس کی تنہائی پر ترس کھا کے اس سے شادی کرنے پر تیار ہو جاتی ہے تو کہتی ہے۔ آپ کو راج رانی مکڑی کو نکالنا پڑے گا مجھے سوکن نہیں پسند۔

ان کے اکثر افسانے ایک طرح کے شاعرانہ انصاف پر ختم ہوتے ہیں اگرچہ جرم کے بعد اپنے کرداروں کو خوش دیکھ کے خوش کر کے انہیں دلی مسرت ہوتی ہے کاش فطرت بھی اسی اصول کی پیروی کرے۔

مجھے خواجہ احمد عباس کے افسانوں میں کوئی خاص بات معلوم نہیں ہوتی فیصلہ ایک لڑکی اور زاگن کی رومانیت مریضانہ ہے سرکشی کی قسم کے افسانوں سے بجائے فائدے کے اور زیادہ نقصان کی توقع ہے تین عورتیں اور معمار' البتہ انقلابی اور انسانی تصوریت کی وجہ سے اچھے معلوم ہوتے ہیں۔

سعادت حسن منٹو کے افسانے یقیناً دلچسپ ہیں۔ اس دلچسپی کا بڑا سبب ان کی تکنیک ہے انسانوں کا

انجام غیر متوقع ہوتا ہے اور ناظر افسانہ ختم کر کے تعجب میں کھوسا جاتا ہے۔ یہ امریکی افسانہ نگاری کا بڑا کامیاب اصول ہے اور ہنری نے بڑی کامیابی کے ساتھ اس اصول کو برتا ہے۔ سعادت حسن منٹو کے افسانوں کے موضوعات میں غضب کا تنوع ہے اکثر وبیشتر افسانوں کی بنیاد ان کے مشاہدات پر ہے۔ دوستوں کی نفسیات' انڈین کرسچین عورتوں اور رنڈیوں کی نفسیات اور ان کی زندگی کے اور خواہشات کے متعلق فلم کمپنیوں کے شب وروز کے متعلق اور اپنے تجربوں اور خواہشوں کی بنیاد پر انہوں نے بہ کثرت افسانے لکھے ہیں۔ شہری زندگی ان کا اصلی موضوع ہے انہوں نے بھی ایک آدھ لڑکی اور بیگو یا شیر دکی مالکہ سے عشق کی مریضانہ حکایات بھی لکھی ہیں' لیکن ایک کہانی نامکمل تحریر ہیں صحت مند آزاد اور زندگی بخشنے والا عشق نظر آتا ہے۔ ورنہ جنس کا طلسم جس میں ان کا شعور اور لاشعور چاروں طرف سے گھرا ہوا ہے۔ حد درجہ مریضانہ ہے۔ انہوں نے عنفوان شباب کے متعلق بہت سے افسانے لکھے ہیں۔ جن کو اکثر ترقی پسند ادیب گھناؤنے بتاتے ہیں' دھواں' پھایا اور بلاؤز میں واقعہ نگاری کے سوا کچھ نہیں وہ واقعہ جو زندگی پر صحت مند اثر نہ ڈالے قدرت کا ایک فعل عبث ہے اور اس کا ذکر صرف تضیع اوقات ہے' بلکہ انسانی بہبودی کے لئے مضر بھی ہے۔ دھواں' کسی کچی لکڑی کا دھواں نہ سہی لیکن میرے خیال میں یہ ڈی ایچ لارنس کو اچھی طرح ہضم نہ کر سکنے کی وجہ سے بدہضمی کی ڈکار ہے اس قسم کے افسانوں کی سماجی نقطہ نظر سے ایک ہی وجہ جواز ہوسکتی ہے اور وہ یہ کہ بچوں کو شروع سے جنسی تعلیم ملنی چاہئے لیکن اس خامی کو واضح کرنے کے لئے ایسے ترغیب انگیز افسانے لکھنا جن کو پڑھ کے ہی بچے جنس کو اور زیادہ مریضانہ نظر سے دیکھیں' انقلابی نقطہ نظر سے ہرگز جائز نہیں جنس نے سعادت حسن منٹو کے یہاں مذہب کی جگہ لے لی ہے۔ کبوتر والا سائیں' جو افسانے کی حیثیت سے بہت دلچسپ ہے' جنس کی طاقت کو ایک مذہبی رمز کی طرح پیش کرتا ہے عظیم بیگ چغتائی کی طرح۔ اور ان کی ظرافت کے بغیر منٹو صاحب نے لڑکیوں سے نوک جھونک کے افسانے بھی لکھے ہیں جیسے چوسے دان' اور اس کا اور میرا انتقال کہیں کہیں منٹو کے یہاں قابل قدر بہت سے افسانے بھی ملتے ہیں جیسے بانجھ جس میں واقعے اور تخیل کا درمیانی پردہ اٹھ گیا ہے اور طبقاتی کش مکش سے ابھر کے محبت اپنی آزادی کا حق منوانے کے لئے قربان ہو جاتی ہے۔ یا' شوشو جس میں لڑکیوں کا الھڑ پن اور تخیل اور ایک لڑکی کے اٹھتے ہوئے احساسات کا بڑا اچھا تجزیہ ہے کاش منٹو صاحب جنس کے متعلق ایسے افسانے لکھیں جن کو پڑھ کے کچھ فائدہ ہو۔ لوگ غور کریں اور سوچیں ورنہ مریضانہ جنس پرستی سے بڑھ کے ایک ایسے سماج کا اور کوئی دشمن نہیں جو انقلاب کا خواہاں ہو کر کرشن چندر کے افسانوں کی آزادی چاہنے والی

کھلی ہوا میں پروان چڑھنے والی محبت کے تصور کا مقابلہ جب کوئی منٹو کی مریضانہ محبت کے تصور سے کرتا ہے تو محبت کے انقلابی تصور اور جنس پرستی کا فرق سمجھ میں آتا ہے۔

جس مصنف کے ذہن پر جنس چھائی ہو، جنون بھی اس سے زیادہ دور نہیں رہتا لارنس اور موپاساں کے مثالوں سے یہ ظاہر ہے جنون سعادت حسن منٹو کا دوسرا محبوب موضوع ہے۔ اس کا پتی میں ہمدرد کو جنون ہو جاتا ہے۔ نعرہ' لگانے والے کو افسوس تو یہ ہے کہ منٹو کا انقلابی ہیرو بھی بجائے اس کے سلجھا ہوئے عمل سے محنت اور کوشش سے تبلیغ سے ملک کو کوئی فائدہ پہنچائے بالعموم اپنے جوش جنون میں پاگل خانے یا مرگھٹ پہنچتا ہے۔ کاش وہ قید خانے پہنچتا۔ قربانی کا صحیح راستہ ان کے انقلابی کو نہیں معلوم خواہ وہ منگو کوچوان ہو، یا سلیم انقلابی یا گل زماں' سماج کی جو کیفیت منٹو کی سمجھ میں اچھی طرح آتی ہے وہ سماج ہسٹریا ہے جس کی بڑی اچھی مثال الوکل پٹھا اور وہ خط جو پوسٹ نہ کئے گئے میں ملتی ہے۔

نفس مضمون کی حد تک سب سے بڑا اعتراض منٹو پر یہ عائد ہوتا ہے کہ اس میں انسانیت کا راسخ عقیدہ کہیں نظر نہیں آتا' انسان اور انسان کی دوستی ہمدردی رفاقت' محبت جس پر ہر اچھے انقلابی فلسفے کی بنیاد ہے۔ ان کے یہاں نہیں ہے جنسی محبت اور کتوں کی محبت میں فرق نہیں۔ رملا خطہ ہو شیر دانقلابی کو اگر جنون نہ ہو تو وہ خودکشی کا ارادہ ضرور کرتا ہے' دوست جمع ہوتے ہیں تو اس لئے کہ اپنے رجعت پسند مریضانہ احساسات کا اظہار کریں منٹو صاحب اپنے ساتھی ترقی پسندوں سے بھی خوش نہیں۔ دھواں کے پیش لفظ میں غالباً احمد علی اور رشید جہاں کی طرف اشارہ ہے' ترقی پسند جو جو کا شاہکار ہے غالباً اردو ترقی پسند ادب کے دو بہت لاتر نمایندوں راجندر سنگھ بیدی اور دیوبندر ستیارتھی کا مذاق اڑانے کیلئے لکھا گیا ہے۔

عصمت چغتائی کو ترقی پسندوں میں شمار کرنا ترقی پسند ادیبوں کو محض سرپرستی اور خاتون پرستی ہے ان کا رجحان سعادت حسن منٹو سے بھی زیادہ رجعت پسند اور مریضانہ ہے ان کا یہ دعوٰی کہ عورت اور مرد برابر ہیں بالکل صحیح ہے۔ لیکن اس آزادی کے ثبوت اور اظہار کے لئے وہ جو مضامین انتخاب فرماتی ہیں وہ شاذ و نادر ہی کسی کونے سے ترقی پسند معلوم ہوتے ہیں۔ یوں عصمت چغتائی میں بڑی صلاحیت ہے' ان کے طرز تحریر میں نسوانیت ہے یعنی وہ اس طرح لکھتی ہیں جیسے کوئی عورت اپنے نقطہ نظر سے لکھ رہی ہو ذہنی طور پر مرد بن کے نہ لکھ رہتی ہو۔ اسلوب میں عورتوں کی چلتی ہوئی زبان کی سی روانی ہے اور اس پر انگریزی تحریر کا جدت پسند اثر پڑا ہے۔ ان کا یہ دعوٰی غلط سہی کہ متوسط درجے کی مسلمان لڑکی کا ذکر انہوں نے اس طرح کیا ہے جیسے گھر کا بھیدی لنکا ڈھائے لیکن اس کی نفسیات کو کبھی کبھی وہ اچھی طرح بیان کر سکتی ہے جیسے جھری میں

سے' ساس' پردے کے پیچھے سے اف یہ بچے اور اس قسم کے چند افسانوں میں۔
اگر ان کے نقطہ نظر میں صحت مندی ہوتی تو یہ اسلوب متوسط طبقے کی لڑکی کی نفسیات کے حقیقی مطالعے کا انہیں اور زیادہ موقع دیتا۔ لیکن اس طرح کی غیر معمولی نفسیاتی جنس پرستی نے ان کے ذاتی نفسی احساس کو اتنا اُبھارا ہے کہ وہ ساری دنیا میں اپنے آپ ہی کو دیکھتی ہیں یا ساری دنیا میں ایسی چیزیں انہیں نظر آتی ہیں جن کی سب سے بری قدر جنس کی بے راہ روی گمراہی غلط روی ہے' اس لئے بجائے اس کے کہ وہ اپنی ہم جنس لڑکیوں کی پوری زندگی کے ہر پہلو کا معائنہ کرتیں انہیں ہر طرف جنس ہی جنس نظر آتی ہے۔ جنس سے متعلق طرح طرح کے امکانات ان کی نظر پر حاوی ہیں' لحاف' بھول بھلیاں' جال اور قسم کے دوسرے افسانوں کی واقعیت سے انکار کرنا تو محض حماقت ہوگی لیکن سوال یہ ہے کہ زندگی کی ان غلط کاریوں کو ان افسانوں میں کس طرح پیش کیا گیا ہے۔ اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ ترغیب کا پہلو زیادہ نمایاں ہے مزالے لیکے یہ قصے لکھے گئے ہیں۔ ان کا انجام اور زیادہ گمراہی کے سوا اور کیا ہوسکتا ہے۔ اگر عصمت چغتائی کو انہی حقائق سے زیادہ واقفیت تھی تو انہیں کم سے کم ان واقعات کو اس طرح پیش کرنا چاہئے تھا کہ کراہت ترغیب پر غالب آئے حقیقت نگاری کا اصلی مقصد زندگی کے نت نئے امکانات پیدا کرنا ہے۔ نہ کہ پرانے زخموں کو کرید کر انہیں اور زیادہ سڑانا اور وہ یہ بھول گئیں کہ عورت کی زندگی کی ایک بڑی حقیقت اس کا ماں ہونا بھی ہے۔
بعض اور افسانے جو عصمت چغتائی نے ترقی پسندوں کو خوش کرنے کے لئے لکھے ہیں ان میں اگر پروپیگنڈے کی قدر موجود ہے تو تفصیلی واقعیت باقی نہیں اس قسم کے افسانوں میں میرا بچہ' زرا اس کا علی عباس حسینی کے افسانے سے موازنہ کیجئے۔
کافر اور خدمت گار شامل ہیں تفصیلی واقعیت کی کمی کی وجہ سے یہ افسانے وہ اثر پیدا نہیں کرسکتے جو ان کا مقصد ہے۔
لیکن ان کے بعض افسانوں میں حقیقی ترقی پسندی بھی ہے واقعہ نگاری بھی اور اسلوب میں غصب کا جوش اور جدت بھی اس قسم کے افسانوں میں سب سے اچھا جوانی ہے جو غالباً عصمت چغتائی کا سب سے مکمل سب سے اچھا افسانہ ہے۔ اپنے مرحوم بھائی کو وہ مرنے کے بعد بھی اچھی طرح معاف نہ کرسکیں۔ غالباً عصمت کی جنس پرستی کی تہ میں کوئی شعوری یا لاشعوری خاندانی بھید ہے۔ اور انہوں نے باغی' لکھ کے اردو ادب کو بڑی خدمت انجام دی' لیکن اپنے بھائی عظیم بیگ چغتائی کا ان پر اچھا خاصا اثر ہے جس کا نتیجہ "پکچر" اور خصوصیت سے ایک شوہر کی خاطر جیسے کامیاب افسانے میں ظاہر ہوتا ہے۔

اگر ان کی جنس پرستی میں ذرا روک اور ٹھیراؤ پیدا ہو، ذرا اور توازن ہو اور زندگی کے دوسرے پہلوؤں کو وہ ان کی اصلی جگہ پر دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کریں تو یقین ہے کہ اپنی جدت پسند تحریر سے اپنی قوت مشاہدہ اپنی بے جھجک جرائت کی وجہ سے وہ حقیقت اپنے لئے اردو ادب میں جگہ پیدا کرسکیں گی۔

کچھ عرصہ کے لئے محمد حسن عسکری کا نام ذرا مشہور ہو چلا تھا۔ معلوم نہیں کیوں ان کا طرز تحریر مجہول ہے اور ان کی طرز خیال میں انتہا درجے کی انفعالیت ہے۔ انفعالیت تو پھسلن ہی سے ظاہر ہے۔ ان کے دو اور افسانے جو ذرا مشہور ہوئے یعنی حرام جادی' اور چائے کی پیالی چیخوف سے ماخوذ اور متاثر ہیں اس کا انہیں اقبال بھی ہے۔ اپنی محبوب کرداروں' انڈین کرسچین لڑکیوں کے متعلق وہ لکھتے ہیں رہا ہندوستانی عیسائیوں سے واقفیت کا سوال تو وہ مجھے اس قدر حاصل ہے جتنی آپ کو۔ اپنے شعور کو وہ پچھتر فی صدی مغربی کہتے ہیں یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کو ہندوستانی نام نہیں دے سکتے! یہ ان کی سمجھ میں نہیں آیا کہ جسمانی سن شعور کی طرح ایک ذہنی سن شعور بھی ہوتا ہو جس طرح سے جسمانی سن شعور کو پہنچنے کے بعد منہ سے دودھ کی بونہیں آتی۔ اسی طرح ذہنی سن شعور کو پہنچنے کے بعد ایم۔اے۔ کی درسی کتابوں یا پروفیسروں کے لکھائے ہوئے نوٹوں کا کچا پن افسانوی یا تنقیدی تحریروں میں باقی نہیں رہتا باقی رہ گیا' شعور' تو نہ وہ مغربی ہے نہ مشرقی وہ ایسی کلیت ہے۔ جس کے پچھتر اور پچیس ٹکڑے نہیں کئے جاسکتے۔ عسکری صاحب نے کتابیں پڑھی ہیں جنھیں وہ اپنی افسانوی اور تنقید تحریروں میں بے موقع آموختے کی طرح دہراتے ہیں لیکن زندگی کا انہوں نے بہت کم مطالعہ کیا ہے کسی انڈین کرسچین کو انہوں نے ایک بار شہر کی سڑک پر دیکھ لیا ہے۔ بس اسی حسن تیر رہگذر کا ان کے افسانوی تصور نے سمند بے لگام کی طرح خیالی تعاقب کیا ہے۔ اسی خیالی تعاقب پر ان کے نفسیاتی کردار نگاری کی بنیاد ہے۔ یعنی ایملی روز ڈولی سب محمد حسن عسکری ہی ہیں جن کو زوال پسند مکتب کا مغربی ناول اور افسانہ اچھی طرح ہضم نہ ہوسکا۔

میں نے صرف چند اہم افسانہ نگاروں کا ذکر کیا ہے۔ بہت سوں کا میں نے مطالعہ نہیں کیا ہے۔ بہت سے ایسے بھی تھے جن کی تصانیف سے میں واقف تھا۔ لیکن طوالت کے خیال سے ان کا ذکر نہ کرسکا۔ ان سب سے میں معافی چاہتا ہوں۔

ترقی پسند ڈراما

عزیز احمد

اگر آل انڈیا ریڈیو کی سرپرستی نہ ہوتی تو شاید ڈرامے کی طرف ترقی پسند ادیب توجہ نہ کرتے اس سرپرستی کی وجہ سے اردو میں ریڈیائی ڈراما وجود میں آیا ہے۔ سب سے زیادہ ریڈیائی ڈرامے سعادت حسن منٹو نے لکھے ہیں۔ پیش لفظ میں وہ لکھتے ہیں۔ میں چونکہ اس میدان میں سب سے آگے ہوں' اس لئے مجھے یقین ہے کہ بلندی اور غیر مبتدی ڈرامہ نویس دونوں میرے یہ پندرہ ڈرامے پڑھ کر مفید معلومات حاصل کریں گے۔ اور بھی اچھا ہوگا۔ اگر یہ لوگ میرے ڈرامے ریڈیو پر بھی سنیں۔ اس سے وہ میرے محاسن اور اپنے عیوب اچھی طرح معلوم کر سکیں گے۔ میں اسی طریقے سے اپنے عیوب معلوم کرتا رہا ہوں۔

اس تعلّی کو پڑھنے سے جو امید ہوتی ہے وہ ڈرامے پڑھ چکنے کے بعد باقی نہیں رہتی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض ڈراموں کی ڈرامائی ترتیب اور پیرایہ اظہار میں بڑھ جدت ہے جیسے انتظار اور کیا میں اندر آ سکتا ہوں' بعضوں میں لطیف رومانی ابہام ہے جس کی وجہ سے وہ پراسرار معلوم ہوتے ہیں۔ جیسے' کبوتری 'اور اکیلی اور کم سے کم ایک افسانے میں پر استعجاب انجام کی تکنیک کو انہوں نے کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ جیب کترا میں لیکن ان کے سوا باقی تمام ڈراموں میں سطحیت ہے۔ اور تکنیک کے سوا کچھ نہیں شاعر اور اسکی محبوبہ کے متعلق تین ڈرامے' نیلی رگیں' ساڑھی اور نقش فریادی جن کی رومانیت بہت سستی ہے ٹیڑھی لکیر' جرنلسٹ کمرہ نمبر ۹ میں زندگی سے کوئی خاص مناسبت نہیں پائی جاتی ۔ دو فارس مزاحیہ ڈرامے' البتہ غنیمت میں قانون کی حفاظت اور بیمار' لیکن تین انگلیاں میں ترقی پسند ادیب جاسوسی پر اتر آیا ہے۔ اور تحفہ میں اپنے پرانے افسانوی موضوع رومانی جنون پر۔

کرشن چندر کے ڈراموں کا مجموعہ' دروازہ پڑھ کر بھی یہی خیال ہوتا ہو کہ کاش وہ ناول اور افسانے ہی میں لگے رہتے۔ ان کے اکثر ڈراموں میں سطحیت اور سرسری رومانیت ہے۔ لیکن کم سے کم دو ڈرامے واقعی اچھے ہیں ایک تو نیل کنٹھ جس میں شوجی اور پاربتی آکاش سے اتر کر دنیا پر اس ذلیل انسان کی خود غرض زندگی دیکھتے ہیں۔ بالآخر وہ ایک مندر پہنچتے ہیں۔ جہاں ایک آوارہ سادھو پھٹے پرانے کپڑے پہنے آگ تاپتا۔ پاربتی کو بھوگ لگی ہے۔ آوارہ ایک بدبودار سا روٹی کا ٹکڑا جو ایک کتے نے سونگھ کر چھوڑ دیا جسے آوارہ اپنے لئے اٹھا رکھا تھا۔ پاربتی کو یہ کہہ کے دیتا ہے کہ تمہاری بھوک میری بھوک سے زیادہ ہے پاربتی اس بدلو دار ٹکڑے کو لینے میں تامل کرتی ہیں۔ تو شیوجی کہتے ہیں پھٹی پھٹی نگاہوں سے کیا دیکھ رہی ہو' پاربتی' اسے سویکار کرلو۔ یہ ایک بدبودار روٹی کا ٹکڑا نہیں ہے۔ یہی وہ امرت ہے پاربتی جس کی خاطر ہم نے اور سب دیوتاؤں نے سمندر کا کونہ کونہ کھنگال ڈالا تھا۔ یہی وہ جنون کا آخری بھید ہے جسے ایک آوارہ سادھو اپنے کلیجے سے چمٹا ہوئے ہے۔ کرشن چندر کے ڈراموں میں ان کے افسانوں کے مقابل خارجیت بہت زیادہ ہے۔ ان کا دوسرا اچھا ڈراما' سرائے کے باہر' اس اصول سے مستثنیٰ ہے۔ اس پر اثر ڈرامے میں آوارہ شاعر کے کردار میں انہوں نے اپنے لئے جگہ تلاش ہی کرلی ہے۔ یہ ڈراما اپنی حقیقت نگاری اور اپنے اسلوب اور ترتیب کی وجہ سے بہت دلچسپ ہے۔

اوپندر ناتھ اشک نے بھی ڈرامے لکھے ہیں۔ مگر ان کے ڈرامے بھی کرشن چندر کی طرح ان کے افسانوں کے مقابل ثانوی حیثیت رکھتے ہیں۔

☆☆☆

ترقی پسند ظرافت

عزیز احمد

ترقی پسند تحریک نے صرف ایک اچھا ظریف اور مضحکہ نگار پیدا کیا ہے کنہیالال کپور اس مضحک نگاری میں جو قوت ہے وہ سنجیدہ سے سنجیدہ تنقید اور سخت سے سخت تنقید میں نہیں، روما کی تلاش پسند ادیبوں کے رجحانات کی طرف مزاحیہ اشارے ہیں لیکن اردو افسانہ نویسی کے چند نمونے اور غالب جدید شعرا کی ایک مجلس ہیں ان کے اہم ترین اور مقبول ترین مضامین۔ جدید افسانے کے سلسلے میں انہوں نے ترقی پسند افسانے کے رجحان کا بھی مذاق اڑایا ہے۔ جن میں مبالغہ اور رقت انگیزی زیادہ ہے اور خلوص اور زندگی کم۔ ترقی پسند افسانوں میں کنہیاں لال صاحب کے نزدیک مزدور اور اس کی مظلومیت اور بیماریوں کے متعلق افسانے محض پچیس فیصد ترقی پسند افسانے ہیں جن میں مزدور پر ظلم اور مزدور کی عورت سے عشق کیا جاتا ہے۔ پچھتر فیصد ترقی پسند وہ افسانے میں جن میں مزدور سرمائے دار کی بیوی سے عشق کرتا ہے۔ سو فیصد ترقی پسند وہ افسانے میں جن میں بیٹا ماں سے یا بھائی بہن سے عشق کرے! مصنف اکثر اپنے ذاتی تجربات کسی اور شخص کی زبانی بیان کرتا ہے اور بعض دفعہ تو اتنا بتانے سے بھی گریز نہیں کیا جاتا کہ آج کل مصنف کن جنسی امراض میں مبتلا ہے۔ یہ تنقیدیں ذرا سخت ضرور ہیں اور شاید نامہربان بھی لیکن یہ انقلابی تحریک کو ایک بھدی گندی روایت بن جانے سے ضرور روکیں گی۔ اس کے بعد کنہیالال کپور نے اسی بے دردی سے جذباتی نفسیاتی، دیہاتی رومانی اور حقیقت نگاری کے افسانوں کا مذاق اڑایا ہے۔

ان کا دوسرا مضمون ''غالب جدید شعرا کی ایک مجلس میں'' بہت زیادہ دلچسپ ہے۔ کیونکہ اس میں اکثر ترقی پسند شاعروں کی نقل بڑی کامیابی سے اتاری گئی ہے یہاں بھی اصلی مقصد اصلاح ہے۔ اور یہ اصلاحی

طریقہ تنقید سے کہیں زیادہ موثر ہے چنانچہ ان کے م۔ن۔ارشد صاحب فرماتے ہیں۔

امری جان مرے پاس انگیٹھی کے قریب
تا کہ میں چوم ہی لوں عارض گل فام ترا
اور ارباب وطن کو یہ اشارہ کر دوں
اس طرح لیتا ہے اغیار سے بدلہ شاعر
اور شب عیش گزر جانے پر
بہر جمع درم دوام نکل جاتا ہے

فیض احمد فیض کی حقیقی دلکشی کی بھی نقل اتاری گئی ہے۔ یہ نظم نقالی کی مستحق تو نہیں تھی۔لیکن اس کا کیا علاج کہ نقل بھی بہت اچھی ہے۔

فون پھر آیا' دل زار ؟ نہیں فون نہیں
سائیکل ہو گا کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات اترنے لگا کھمبوں کا بخار
کمپنی باغ میں لنگڑانے لگے سرد چراغ
تھک گیا رات کو چلا کے ہر اک چوکیدار
گل کر ودامن افسردہ کے بوسیدہ داغ

ہر انقلابی تحریک کے ساتھ اس کے ادیبوں کی نقلیں بڑی ضروری ہیں انگلستان کی انٹی جیکوین شاعری اس کی مثال ہے اس تحریک میں اور صفائی پیدا ہوتی ہے اور نقائص کم ہوتے جاتے ہیں۔

چراغ حسن صاحب حسرت اور دو ایک اور صاحبوں نے بھی ترقی پسند شاعری کے بعض اسلوبوں کی بڑی اچھی نقلیں اتاری ہیں۔

☆☆☆

ترقی پسند تنقید

عزیز احمد

ترقی پسند تنقید میں ابھی ترقی کی بہت گنجائش ہے اور نشوونما کی بڑی ضرورت اختر حسین صاحب رائے پوری کا مضمون زندگی اور ادب اس قسم کا پہلا مضمون ہے اور اسے وہ پوری کامیابی حاصل ہوئی جس کا وہ مستحق تھا۔ اس مضمون میں جزوی خامیاں بھی ہیں مثلاً اردو کے ساتھ عموماً اور اقبال کے ساتھ خصوصاً اس کی انصافی ۔ اس پر ہم بحث بھی کر چکے ہیں لیکن ان جزئیات سے قطع یہ مضمون ایک بہت بڑی تعمیری ضرورت کی تکمیل کرتا ہے۔ اختر صاحب کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ ادب اور انقلاب کے نام سے شائع ہوا ہے لیکن ان کا کوئی اور مضمون' ادب اور زندگی کو نہیں پہنچتا۔

احمد علی صاحب کا ایک اور مضمون ادب کا ترقی پسند نظریہ۔ رسالہ اردو میں شائع ہوا تھا۔ یہ مضمون اعلیٰ ذہنی معیار پر پورا اترتا ہے۔ اور شاید اردو میں اعلیٰ ترقی پسند تنقید نگاری کی بہترین مثال ہے۔ احمد علی صاحب کو مغرب کی ترقی پسند ادب پر بھی اچھا خاصا عبور ہے اور وہ اکثر مغربی ادیبوں سے ذاتی طور پر واقف ہیں انہیں چاہئے کہ اردو میں وہ ترقی پسند تنقید کی طرف اور زیادہ توجہ کریں۔

احتشام حسین کی تنقیدی تحریریں بہت سلجھی ہوئی ہیں اور وہ حتی الامکان اپنے موضوع کے کسی پہلو کو تشنہ نہیں چھوڑتے تنقیدی معیار کی حد تک وہ پابندی سے معاشی اور مادی توجہ کو تشنہ نہیں چھوڑتے ۔ اور ہر دوسرے ادبی زاویہ نگاہ پر توجیہہ دیتے ہیں ان کے نزدیک زندگی اور ادب دونوں کی اساسی قدریں' مادی قدریں لیکن قدروں کی انسانیت پر وہ اتنا زیادہ زور نہیں دیتے اور شاید یہی وجہ ہے کہ اقبال کو اچھی طرح سمجھ نہیں سکے۔

خالص ادبی لحاظ سے بھی ان کی تنقیدیں ایک طرح کی انفرادیت رکھتی ہیں فانی بدایونی اور سحر البیان پر ایک نظراس لحاظ سے بہت اچھے مضمون ہیں نظیر اکبر آبادی اور عوام میں ان کا زاویہ نظراس لئے ذرا محتاج اصلاح ہے کہ جب تک نظیر اکبر آبادی کے دیوانوں کا مجموعہ شائع نہیں ہوا تھا۔ جسے مرزا فرحت اللہ بیگ نے مرتب کیا ہے۔ جب تک نظیر کے ضخیم دیوان غزلیات پر نظر نہ ہو۔ بحیثیت مجموعی ان کے شاعری کے متعلق قطعی رائے کا اظہار نہیں کیا جاسکتا۔

اگر چہ احتشام حسین کی تنقیدی تحریروں پر سطحیت کا الزام نہیں لگایا جاسکتا' لیکن ان میں کوئی گہرائی بھی نہیں ان کے طرز استدلال میں احمد علی اور اختر رائپوری کی سی جدت بھی نہیں۔

پھر کتابوں کے مقدمے ہیں یا وہ مضامین ہیں جو رسالوں میں وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہے ہیں۔ ان میں سجاد ظہیر اور فیض احمد فیض کے مضامین بڑے اچھے اور دلچسپ ہیں۔ کرشن چندر نے اکثر مجموعوں کے مقدمے لکھے ہیں اور ہر افسانہ نگار یا شاعری کی تعریف کا کوئی نہ کوئی پہلو ضرور نکالا ہے۔

لیکن ترقی پسند ادب اردو میں اب اپنے لئے ایک ایسی جگہ پیدا اور حاصل کر چکا ہے جو اس سے چھینی نہیں جاسکتی۔ اب کسی قدامت پرست ہتھیار سے اسے فنا نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی البتہ ضرورت ہے کہ وہ خود اپنے اوپر عمل جراحی کرے۔ کیونکہ وہ ایک ایسے ملک میں پیدا ہوا ہے جو صدیوں سے بیمار ہے اور جس کا جسم سڑ اگلا ہے۔ اس لئے ترقی پسند تنقید کا اہم ترین فرض یہ ہے کہ وہ سختی سے جدید تحریک کے ہر پہلو کا جائزہ لے۔ ہر رجعت پسند رجحان کو جو قدامت پرستوں کے خوف سے اس انقلابی تحریک کے سائے میں پناہ لینا چاہتا ہے بیخ و بنیاد سے اکھاڑ پھینکے۔ اب اس سے کام نہیں چلے گا کہ ترقی پسند نقاد محض نظم آزاد اور نظم عاری کی حمایت کو اپنا بڑا فرض سمجھیں۔ یا مارکسی تنقید کے بنیادی اصول عام فہم زبان میں سمجھاتے رہیں۔ انہیں قدامت پرست ادب اور ادیبوں سے زیادہ اپنا جائزہ لینا ہے تو ماضی تو اختیار میں ہے۔ اس میں جو چننا چاہو چن لو۔ باقی پھینک دو لیکن حال کا ادب ایک زندہ عمل ہے۔ حال کے ادب پر تنقید مردے کا پوسٹ مارٹم نہیں زندہ مریض کا آپریشن ہے اور ہر جاندار چیز کی طرح ادب بھی مرض سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔ طرح طرح کے ذہنی اور نفسی جراثیم اس میں داخل ہو جاتے ہیں۔ ادب کو صحت مند رکھتا ہے۔ تو تنقید کا بڑا فرض یہ ہے کہ جراثیم کے وجود سے انکار نہیں کیا جائے بلکہ ان کو جسم ادب سے خارج کرنے کی تدبیریں کی جائیں تب ہی ادب اور زندگی ایک ہو سکتے ہیں اور ایک دوسرے کی اصلاح کر سکتے ہیں۔

اردو میں ناول کے خدوخال

عزیز احمد

کہانی زبان کے ساتھ ساتھ وجود میں آتی ہے بچوں کی طرح زبان کے سن صغیر کی ذہنی پرورش بھی کہانیوں ہی کے ذریعہ ہوتی ہے۔ وہ چیز جو اصطلاح میں ناول کہلاتی ہے کہانی کی سب سے ترقی یافتہ شکل ہے لیکن کہانی ہی ناول کی بھی جان ہے۔ ناول میں جو کہانی ہوتی ہے وہ ترتیب کے ساتھ بیان کی جاتی ہے اور جب کہانی میں ترتیب پیدا ہو جائے تو وہ ارتقا کی ایک منزل طے کر کے روائداد یا پلاٹ بن جاتی ہے کہانی میں واقعہ محض کا اظہار ہوتا ہے اور پلاٹ یا روئداد میں واقعہ علیت کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔ اس کی مثال مسٹر ای۔ ام فارسٹر نے یوں دی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ راجہ کا انتقال ہوا پھر رانی کا انتقال ہوا۔ تو یہ کہانی ہے لیکن جب یوں کہا جائے کہ راجہ کا انتقال ہوا اس صدمہ سے رانی کا انتقال ہوا تو اس صدمہ سے یہ کہانی روایا پلاٹ بن جاتی ہے کیونکہ اب وہ واقعات میں علیت یا سبب کا رشتہ پیدا ہو جاتا ہے یہی رشتہ علیت زندگی کی توجیہہ کرتا ہے۔ اگر خارجی طور پر اس سے ناول کے قصے میں ترتیب پیدا ہوتی ہے تو داخلی طور پر اسی رشتہ علیت کی بدولت ناول کی وجہ جواز پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ زندگی کی داستان اور زندگی پر تبصرہ ہے۔

اردو ان زبانوں میں نہیں ہے جو کسی قوم کے تمدن کی ابتدائی منزل میں وجود میں آئی ہو۔ اردو ایک تمدن کے بستر مرگ پر پیدا ہوئی۔ اس لئے میں سیدھی سادی کہانی ایسی جیسی دنیا کی پرانی زبانوں میں لکھی جاتی تھی۔ شروع شروع میں بالکل نہیں لکھی گئی وہ اپنے گھوارے میں ہی بوڑھی پیدا ہوئی اور اس نے ہر چیز میں فارسی کی نقل شروع کی فارسی اصناف قصہ میں پلاٹ یا روئداد ذرا کم ملتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید ناول

میں فارسی اردو کا بھی مقابلہ نہیں کر سکتی لیکن پلاٹ یا روئداد فارسی مثالیہ یا مجازیہ قصوں یعنی Hllegories میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ اردو نثر کا پہلا کامیاب شاہکار ملا وجہی کی۔ سب رس ہے جو فتاحی نیشاپوری کی منظوم مثالیہ دستور عشاق سے ماخوذ ہے۔ سب رس ہی میں اردو ناول کے خدوخال سب سے پہلے نظر آتے ہیں۔ ہم ابھی کہہ چکے ہیں کہ جو چیز کہانی کو روئداد بناتی ہے وہ علیت ہے!۔ مثالیہ کی ہر ہر تفصیل کی بنیاد محض علیت پر ہوتی ہے۔ مثالیہ اور ناول میں بڑا فرق یہ ہے کہ ناول وقت کے پیمانے سے واقعات کو ناپتا ہے مثالیہ کا قصہ وقت کے پیمانے کے لحاظ سے نہیں بلکہ دوران محض میں وجود میں آتا ہے کیونکہ مثالیہ جن حقیقتوں کو بیان کرنا چاہتا ہے وہ ابدی حقیقتیں ہیں ناول زندگی کی طرف ایک سطح خارجی کی نقش بندی کرتا ہے مثالیہ ایک سے زیادہ سطحوں کی خارجی بیان کے ساتھ داخلی تشریح ظاہری واقعہ کے ساتھ باطنی حقیقت بھی پردہ بہ پردہ مثالیہ میں بیان ہوتی ہیں۔

سب رس کے قصے کا افسانوں کے ایک ایسے عالمگیر سلسلے سے تعلق ہے جو ہندوستان اور ایران سے لیکر آنگلستان تک پھیلا ہوا تھا۔ یہ سلسلہ تلاش وتجسس کے افسانوں کا سلسلہ ہے کبھی یہ تلاش کسی پھول کی تلاش ہوتی ہے جو پھول بھی ہے اور دنیا کی حسین ترین عورت بھی جسے گل بکاولی یا کیلام دی لوری اور چاسر کے Ramadelarcs کا گلاب اس پھول کی تلاش راز حیات کی تلاش ہے اور یہ گل وبلبل کے قصوں سے زیادہ پرانی ہے کبھی تلاش کے قصوں میں ہیرو کا مقصود کوئی ظرف مقدس یا نایاب پتھر ہوتا ہے جو اعلیٰ ترین شوکت وشان شاہانہ رمز ہے۔ قدیم فارسی داستانوں میں یہ Huareno یا فر شاہانہ کی تلاش ہے۔ اس موضوع پر سرکویاجی نے حال ہی میں ایک بہت دلچسپ کتاب لکھی ہے۔ یہ ظرف مقدس یا Holygrail شاہ آرتھر کی متعلقہ داستانوں میں بڑی اہمیت رکھتا ہے اور اس کی بیشمار تشریحیں کی گئی ہیں تلاش کا تیسرا گروہ وہ ہے جس میں چشمہ آب حیات کی تلاش ہے۔ اس گروہ کے افسانے عبرانی اور اسلامی ادب میں زیادہ ہیں مگر دراصل یہ تینوں گروہ ایک ہیں۔ بکاولی پھول بھی ہے چشمہ بھی ہے اور عورت بھی ظرف مقدس کا تعلق پانی سے ہے سب رس کے قصے میں چشمہ آب حیواں چشمہ دہن ہے مغربی ادب میں بھی اس طرح کا چشمہ اکثر ملتا ہے جس کے بڑے طلسماتی خصائص ہیں جیسے Romandlarose میں Rodandmirror of sissu نرسی سس کے چشمے اور آئینے دونوں کا مشرقی داستانوں کے چشمہ آب حیواں اور آئینہ اسکندری سے تعلق ہے اور آئینہ اسکندری کے وہی خصائص میں جو جمشید کے جام جہاں کے بقائے ابدی اور دنیا کے سارے رموز کا علم۔ دوسرے الفاظ میں

رمز حیات کی تلاش۔

تلاش ایک ایسا عمل ہے جس کے وقوع میں آنے کے لئے مکان چاہئے۔ اس لئے سب رس جیسے مثالیہ کا قصہ مکان میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہاں پھر ناول کے خدوخال نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ مکان میں نقل و حرکت کے لئے اشکال کی ضرورت ہے۔ اس لئے کردار نہ سہی تو کم سے کم اشکال امکان میں متحرک ہونے لگتے ہیں اس طرح مثالیہ کا قصہ خارجی طور پر ناول سے مشابہت اختیار کرتا ہے' سب رس کا قصہ یہ ہے۔ بادشاہ عقل کا بیٹا دل اپنے جاسوس نظر کو چشمہ آب حیات کی تلاش میں بھیجتا ہے یہ نظر و فکر صواب ہے۔ ہمت سے اسے پتہ چلتا ہے کہ شہر دیدار میں ایک گلشن رخسار ہے۔ اس میں چشمہ دہن ہے جسے چشمہ آب حیات بھی کہتے ہیں۔ اس باغ اور چشمے پر ایک رقیب یعنی نگہبان متعین ہے۔ عشق حقیقی کے اعتبار سے تشریح کی جائے تو یہ رقیب نفس و دل ہے رقیب کو رشوت دے کے نظر کسی نہ کسی طرح گلشن رخسار جا پہنچتا ہے اور اپنے بچھڑے ہوئے بھائی غمزے کی مدد سے شاہزادی حسن تک رسائی پاتا ہے شہزادی حسن خیال کو دل کے پاس بھیجتی ہے۔ اب حسن دل پر اور دل حسن پر عاشق ہیں۔ دل اپنی محبوبہ سے ملنے جانا چاہتا ہے کہ اتنے میں اس کے باپ بادشاہ عقل کو خبر ہوتی ہے اور وہ دل کو گرفتار کر لیتا ہے پھر ایک طلسماتی واقعہ پیش آتا ہے جو ہم کو بعد کی اردو داستانوں میں اکثر ملے گا' جو یاقوت کی انگوٹھی حسن نظر کو دی تھی وہ نظر کے منہ سے پانی پیتے وقت چشمہ آب حیات میں گر جاتی ہے اور چشمہ آب حیات فوراً نظر سے غائب ہو جاتا ہے دراصل یہ ہوس کی سزا ہے ادھر عقل صبر کی سپہ سالاری میں ایک لشکر جرار دے کر دل کو حسن سے مقابلہ کرنے کے لئے شہر دیدار بھیجتا ہے۔ راستہ میں ہرن نظر آتے ہیں اور دل ان کے پیچھے شکار کے لئے جھپٹتا ہے۔ یہ ہرن نہ تھے غمزے کا لشکر تھا۔ یہ اس قصے میں دوسرا طلسماتی واقعہ ہے دل اور عقل دونوں بھٹک کے شہر دیدار کے پاس پہنچتے ہیں اور عشق اور عقل کی فوجوں میں زور کا رن پڑتا ہے شروع شروع میں عقل کا پلہ بھاری ہوتا ہے لیکن خال اور ہلال ابرو کی مدد سے بالآخر دل زیر ہوتا ہے اور گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ وفا اور ناز کی مدد سے دل اور حسن باہم ملتے ہیں لیکن رقیب کی ایک بیٹی تھی غیر یعنی معنوی لحاظ سے نفس و دل کا ذرندا بیس یہ عورت غیر حسن کی صورت اختیار کر کے دل سے عشق بازی شروع کرتی ہے یہ تیسرا طلسمی واقعہ ہے۔ جب حسن کو غیر کے کرتوتوں کا پتہ چلتا ہے تو غیر بھی اپنے باپ رقیب سے حسن کا راز افشا کر دیتی ہے۔ رقیب دل کو قلعہ ہجراں میں قید کر دیتا ہے۔ اس درمیان میں عقل اور عشق کی صلح ہو جاتی ہے اور عقل عشق کی وزارت قبول کر لیتا ہے عشق کے حکم سے دل کو قلعہ ہجراں سے آزاد کیا جاتا ہے اور اس کے

پاؤں کی بیڑیاں رقیب کے پاؤں میں ڈال دی جاتی ہیں غیر بھی قید کر دی جاتی ہے۔ حسن اور دل کی شادی ہوتی ہے اور دل گلشن رخسار میں آب حیات کا چشمہ دہن کے پاس حضرت خضر آنکھوں میں اس مجاز کی حقیقت سمجھاتے ہیں۔ دستور عشاق کی طرح سب رس' میں حضرت خضر کے ارشادات کی تفصیل نہیں اس وجہ سے وجہی کے اس اردو نثری قصے میں مثالیہ پہلو کمزور اور افسانوی پہلو مضبوط ہے افسانوی اعتبار سے حضرت سامی ادب میں وہی حیثیت رکھتے ہیں جو شاہ آرتھر اپنے دربار سے متعلقہ قصوں میں یا حضرت علی اسد اللہ الغالب اسلامی دور کی داستانوں میں وہ کسی مصیبت زدہ مسافر کی انتہائی پریشانی یا یاس کے عالم میں دستگیری کرتے ہیں۔ اور سیدھے راستہ کی طرف رہنمائی فرماتے ہیں۔ اردو کے اس پہلے اور آخری مثالیہ سب رس پر اردو ناول کا مثالی دور ختم ہوتا ہے۔

(۲)

اس کی بہت عرصہ بعد جس قسم کے افسانوی دور سے ہم دوچار ہوتے ہیں وہ طلسماتی داستان کا دور ہے ہم کہہ آئے ہیں کہ سب رس میں ہمیں تین طلسماتی واقعات ملے تھے۔ نظر کے منہ سے انگوٹھی گرتے ہی چشمہ آب حیات کا (۱) نظروں سے اوجھل ہو جانا (۲) غمزے کا کے لشکر کا ہرن بن کے دل کو ٹھبکانا (۳) غیر کا حسن کی صورت اختیار کر لینا۔ مرزا رجب علی بیگ سرور کے فسانہ عجائب میں منجملہ اور بہت سے طلسمی کرشموں کے ان تین واقعات کے مماثل بھی موجود ہیں۔ (۱) جان عالم کا ایک چشمے میں انجمن آرا کا عکس دیکھ کے غوطہ لگانا۔ اور اس چشمے کا غائب ہو جانا اور جان اور جان عالم کا طلسم کے کارخانے کی حدود میں پہنچنا (۳) باوجود طوطے کی تنبیہ کے جان عالم کا ہرن کا تعاقب کرنا اور طلسم کے کارخانے کی حدود میں پہنچنا (۴) ساحرہ سحر اور طلسم سے کسی اور انسان کی صورت اختیار کر سکتی ہے لیکن رجب علی سرور کے یہاں یہ تینوں اور اس طرح کے سب طلسماتی واقعے انتہا درجہ کی ذہنی زوال پسندی کا پتہ دیتے ہیں۔

داستان امیر حمزہ میں طلسمات کا کارخانہ کم ہے گو واقعات کی بے حد و انتہا تکرار وہاں بھی ہے تمام لڑائیاں یکساں تمام معاشقے یکساں یہی تکرار عبارت کی بیشمار محرابوں ایک ہی قسم کے پھول پتیوں کی بیشمار نقلوں میں نظر آتی ہے۔ ردیف اور قافیے کی پابندی کو اسقدر سخت بنانیوالا یہی تکرار اصول ہے۔ لیکن داستان میں واقعات کی تکرار فن شاعری یا فن تعمیری جزئیات کی تکرار سے کہیں زیادہ تکلیف دہ ہے۔ داستان امیر حمزہ میں تکرار اور یکسانی اور تکرار اور یکسانی اس قدر ہے کہ زنبیل عمرو عیار بھی اسے ہضم نہیں کر سکتی۔ داستان امیر حمزہ میں تو پھر بھی فیضی کی ذہانت کی بہت سی نشانیاں ہیں۔ مناظر کی رنگینی ہے۔

مذاق ہے کہیں کہیں جدتیں بھی ہیں مگر اس سلسلے میں جب ہم طلسم ہوشربا تک پہنچتے ہیں تو تکرار بھول بھلیاں بن جاتی ہے جادو کا ایک ایسا کارخانہ ہے جس کا سراہی نہیں ملتا زندگی سے بہت دور ہٹ کے قصہ ایک زمین دوز اندھیاری بھول بھلیاں میں گم ہوگیا ہے۔ طلسماتی قصے دلچسپی پر اپنے وہ پیدائشی حق بھی کھو بیٹھے ہیں جو الف لیلہ میں انہیں حاصل تھا۔

الف لیلہ کے پہلے اردو ترجمے بھی اس طلسماتی داستان کے دور میں ہوئے فارسی اصل کا یہ بے مثل مجموعہ جس نے عربی لباس میں نکھر کے دنیا کے ہر متمدن ملک کے ادب کو متاثر کیا اور تخیل کے لامحدود اور نامعلوم راستے دماغوں پر کھول دیئے۔ اردو داستان کو صحت مندی کے ساتھ متاثر نہ کرسکا۔ اس سے اس عہد کی زوال پسند ذہنیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ الف لیلہ کا اردو افسانے پر بجز میرامن دہلوی کی باغ و بہار کے اور کہیں کوئی خاص اثر نہیں ہوا طلسم ہوشربا اور بوستان خیال ہی کا زیادہ چرچا رہا یہاں تک کہ رینالڈز کے ناول اردو میں ترجمہ ہونے لگے۔ رینالڈز غالباً واحد انگریز مصنف ہے جس کا نام بھی انگلستان کے انگریزی ادب کے طالب علموں نے نہ سنا ہوگا لیکن جو ہندوستان میں ہر انگریز مصنف کے مقابل زیادہ مشہور ہے۔ بوستان خیال کے یہ مغربی ہمزاد رینالڈز کے ترجمے حال تک اردو میں بہت مقبول رہ چکے ہیں۔ طلسماتی داستانوں کے دور میں اس کی پیداوار کے طور پر کم سے کم ایک کتاب ایسی ظہور میں آئی جو ناول سے بہت قریب ہے۔ یہ مرزا رجب علی بیگ سرور کا فسانہ عجائب ہے تین خصوصیتیں اسے طلسم ہوشربا اور بوستان خیال جیسی داستانوں سے ممتاز کرتی ہیں پہلی تو اس کا اختصار۔ اس اختصار میں بھی داستان کی تمام خصوصیتیں بیچ در بیچ طور پر موجود ہیں وہی طلسماتی کارخانے جادوگروں سے لڑائیاں سحر اور در سحر وہی طلسماتی داستانوں کی قسم کی محبت لیکن محض اختصار ایک ایسی صفت تھی۔ جس نے داستان کا ہمیشہ کے لئے خاتمہ کر دیا۔ اس اختصار کی وجہ سے قصے کی ابتدا اور انتہا میں ایک طرح کا ربط پیدا ہے فسانہ عجائب کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ گردوپیش کے ماحول اور حال سے بھی متاثر ہے۔ گو حال کو ماضی کا رنگ دیا گیا ہے۔ اور سپر مجسٹن کے معاشقے اور طلسم ہوشربا کے کسی کردار کے معاشقے میں کوئی فرق نہیں فسانہ عجائب کی تیسری خصوصیت یہ ہے کہ مصنف قصے سے زیادہ زبان واسلوب پر توجہ دیتا ہے اور زبان کی داد چاہتا ہے یہ خصوصیت بہت ہی اہم ہے کہ مصنف نے اسلوب کو کتاب کی دلچسپی کی جان بنانا چاہا ہے اور اس طرح رتن ناتھ سرشار کے لئے راستہ صاف کر دیا ہے۔

دلی میں عبارت آرائی کے خلاف جو ردعمل پھیلا۔ ناول کی نشوونما پر اس کا اثر ہونا لازمی تھا۔ میرے

خیال میں حافظ نذیر احمد کے ناولوں سے ہم لوگوں نے بڑی مجرمانہ غلطی برتی ہے۔ نذیر احمد اردو کے پہلے کامیاب ناول نگار ہیں انہیں کہانیاں کہنا آتا ہے اور ان کی کہانیاں زندگی سے براہ راست چنی گئی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ پندو موعظت کے پہاڑ کے پہاڑ ان کے قصوں میں ایسے کھڑے ہیں جنہیں نفس قصہ سے کوئی سروکار نہیں اور جو قصے کی دلچسپی میں بری طرح مزاحم ہیں لیکن اگر بالفرض اس پندو موعظت کے طورما کو کتاب سے نکال دیا جائے تو ایک صاف سیدھا سا واقعہ باقی رہ جاتا ہے جس میں انتہائی ظاہری خارجی تفصیل کے ساتھ زندگی کی سچی تصویر نظر کے سامنے پھر جاتی ہے۔ یہ تصویر محدود ہے اس کا تعلق اس زمانے کی دہلی کے متوسط شریف طبقے کی گھریلو زندگی سے ہے۔ اس میں بہت زیادہ گہرائی بھی نہیں پھر بھی خارجی حقیقت نگاری کا یہ کمال آج تک کسی اور ناول نگار کو نصیب نہ ہوسکا۔ گڑیاں کھیلنے والی لڑکی سے لیکر نصوح کے جیسے پر تائب تک ہر ایک کی گھریلو دلچسپیوں کی ذہنی استعداد کا نذیر احمد کو علم اور پتہ ہے ان کی کردار نگاری کا رجحان اصلاح کی طرف کی ہے۔ لیکن یہ اصلاح محض گھریلو اخلاقی اصلاح ہے یہ نفسیاتی رکاوٹوں کو نظر انداز نہیں کرتی اور نفسیاتی غلطیوں کی مرتکب نہیں ہوتی۔ اس لحاظ سے نذیر احمد کا پایہ پریم چند سے بھی بہت بلند ہے ان کے تمام اہم کردار ایک انفرادی شان رکھتے ہیں۔ حالانکہ ان کی انفرادیت زیادہ تر محض خارجی ہوتی ہے۔ میرے خیال میں فسانہ مبتلا نذیر احمد کا کامیاب ترین ناول ہے اس میں نشیب و فراز زیادہ ہے اور روئداد میں شروع سے آخر تک علیت کا سلسلہ ہے۔ اس ناول میں نذیر احمد کی کردار نگاری کے جوہر کھلتے ہیں۔ حاضر ناظر مبتلا اس کی بیوی اور اس کی داشتہ سب میں انفرادیت ہے فسانہ مبتلا ایک ایسی زندگی پر تبصرہ ہے جو گھر اور بازار کے درمیان اپنا توازن کھو بیٹھی ہے۔ زندگی کے نقوش گہرے ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ واقعات ہمارے سامنے ظہور میں آرہے ہیں۔ واقعہ نگاری کا یہ کمال نذیر احمد کے بعد ابتک کسی اردو ناول نگار کو حاصل نہیں ہوا۔ ان کی ڈھلی ہوئی زبان ہر چھوٹی سے چھوٹی چیز کے بیان کا جذبات کے اتار چڑھاؤ کا بڑی خوا سلوبی سے ساتھ دیتی ہے ان کے طرز تحریر میں صحت مند اخلاقی جوش ہے اور عجیب بات یہ مصنف کھلم کھلا ایک اخلاقی اصول کی طرف داری کرتا ہے۔ لیکن اس کے تبصرے سے قصے کی رفتار پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ کرداروں کی نفسیات اور قصے کی منطقی رفتار میں کہیں آویزش ہونے نہ پاتی۔ ہر چیز سلجھی ہوئی ہے یہ نثری قصے کا کلاسیکی معراج ہے۔

(۳)

مرزا رجب علی بیگ سرور نے جو بیج بویا تھا۔ وہ پنڈت رتن ناتھ سرشار ناولوں میں بار آور ہوا۔ سرشار

کے یہاں بھی ناولوں کی اصلی دلچسپی قصہ سے زیادہ زبان واقعات سے زیادہ بیان میں اور عمل سے زیادہ مکالمے میں ہے۔ سرور سے انہوں نے کہیں با موقع مقفّی نگاری کا فیض بھی حاصل کیا ہے لیکن عیب کی حد تک نہیں کیونکہ سرشار نے نگاری کو زیادہ تر آرائش کے موقعوں پر یا شان وشوکت کے لئے استعمال کیا ہے واقعات سیدھی سادی زبان میں بیان کئے ہیں مکالمہ نگاری میں سرشار کو کمال حاصل ہے ہر طبقہ اور ہر موقع کی زبان پر وہ حاوی ہیں۔ بیگم اور مغلانی کی گفتگو کا فرق حالانکہ دونوں ہی گھر میں ساتھ ساتھ بڑی ہوئی ہیں۔ سرشار اچھی طرح جانتے ہیں زبان ہی تمام سماجی معاشرہ ذہنی امتیازات کی طبقہ بندی کرتی ہے ہر گلی کوچے کے محاورے انہیں حفظ ہیں۔ نوجوان پنڈتوں لالاؤں مصاحبوں کو چبانوں' بنیوں' رنڈیوں' ساقیوں سب کی زبان انہیں قدرت ہے۔ اپنے قصوں کی حد تک سرشار تک سرشار مغربی ناول اور خصوصی اوباشی کے ناول سے بہت متاثر تھے۔ فروسیت Chiyolry کی داستانوں کا بھی اچھا اثر ہے چنانچہ حسن آرا کی یہ شرط کہ پہلے آزاد ترکی جا کے روسیوں سے لڑے قرون وسطی کی مغل داستانوں سے ماخوذ ہے جن میں کوئی نائٹ اس وقت تک اپنی محبوبہ کی نظر میں حقدار نہیں تھا۔ جب تک وہ کوئی بڑا معرکہ نہ سر کر لے ابتدائی مغربی ناول کی تقلید میں سرشار بھی ناول کے قصے کو شتر بے مہار کی طرح چھوڑ دیتے ہیں اور اسے نہ زندگی کا تابع بتاتے ہیں نہ اپنا خود اس شتر بے مہار کے پیچھے پیچھے چلتے ہیں۔ اس لئے ہر متوقع یا غیر متوقع کرتب یا معجزہ یا غلطی ان کے ہیرو اور ان کی ہیروئن سے سرزد ہو سکتی ہے۔ کئی لحاظ سے سرشار طلسماتی داستانوں سے بھی متاثر ہیں۔ ایک تو عشق بازی کے مناظر میں عورت کی صورت کو ترستے ہوئے ہیرو محض تذکرہ سن کر یا ایک جھلک دیکھ کر ہزار جان سے عاشق ہو جاتے ہیں۔ ہر مرتبہ ہر عاشق کی وہی والہانہ بے قراری وہی ناز و ادا کی تعریف' عشوہ و غمزہ کی سفا کی کارونا غرض ہر مرد ہر عورت پر اسی طرح عاشق ہوتا ہے جیسے ہر دوسرا مرد ہر دوسری عورت پر۔ طلسماتی داستانوں کا اثر دوسری باتوں پر بھی ہے خوبی اگر آدھا مغربی ناولوں کی پیداوار ہے تو آدھا مشرقی داستانوں کا۔ عمرو عیار کی زنبیل' فسانہ آزاد میں میاں خوجی کی خوجی بن گئی ہے اور ہر مشکل پر حاوی ہے۔ سرشا کے کردار نذیر احمد کے کرداروں کی طرح سہ العبادی نہیں وہ محض خاکے ہیں اور جسمیت سے محروم ہیں لیکن ان خاکوں میں جان ہے بھٹیارن ہو یا بیسوٹھا کر ہو یا نواب لالہ ہو یا مصاحب بیگم ہو یا لونڈی۔ یہ باہم اپنے ہی طبقے کے دوسرے افراد سے ممتاز نہ سہی لیکن اپنے اپنے طبقوں کی نمائندگی خوب کرتے ہیں۔ یہ کردار اجسام نہیں اشکال ہیں مگر اس زوال پذیر زندگی کی بہترین آئینہ داری شاید اجسام سے زیادہ اشکال ہی کے ذریعہ ہو سکتی تھی۔ ان اشکال کو نمایاں اور اجاگر کرنے کے

لئے سرشار کے پاس اگر نفسیاتی اوزار نہیں تو کم سے کم ظرافت اور تمسخر کا بے پناہ حربہ ہے۔

(۴)

ظریفانہ ناول یعنی ایسے ناول جن میں ظرافت مقصود بالذات حیثیت رکھتی ہے اس زمانے میں مقبول ہوئے اودھ پنچ کے ہاتھ میں ظرافت کی لگام تھی اور اس اخبار کے ایڈیٹر منشی سجاد حسین کے ناول حاجی بغلول اور احمق الذین اس نوع کے سب سے کامیاب نمونے میں۔ یہ ایک خاص طرح کی ظرافت تھی جس میں ذکا وہ کم تھی تمسخر زیادہ تھا۔ جس میں ظرافت کی بنیاد قصہ پر نہیں۔ بلکہ قصہ کا انحصار ظرافت پر ہے۔ لفاظی اس ظرافت کی جان تھی نقل لغزش ضلع جگت غرض ہزاروں قلابازیاں کھا کے ذہن ہی تمسخر کا سامان فراہم کرتی تھی۔ یہ رنگ محدود تھا۔ اور بہت جلد معدوم ہونے لگا محض آفت کی بنیاد پر ناول کی عمارت کھڑا کرنا ذرا مشکل ہے منشی سجاد حسین اور ان کے دو تین سال کے سوا کوئی اور اس اسلوب کو نیم کامیابی سے بھی نہ نباہ سکا۔

(۵)

عبدالحلیم شرر نے اثنائے سفر میں سر والٹر اسکاٹ کا ایک ناول پڑھا اور اردو ناول میں دفعتاً تاریخ نگاری کے میدان میں قدم رکھا۔ اگر شرر نے اسکاٹ کا ناول نہ پڑھا تب بھی اردو میں تاریخی ناول نگاری کو یقیناً کبھی نہ کبھی آغاز ہوتا لیکن شرر کا تاریخی ناول کی نہ آتا کیونکہ شرر پر اسکاٹ کا اس قدر اثر ہے جتنا اور کسی انگریزی ناول نویس کا کسی اور ناول نویس پر نہیں۔ صاف اور سیدھا طرز تحریر تاریخ میں ناول کے لئے انوکھے واقعات کی تلاش اور ان کے انوکھے واقعات کا مبالغے اور عصبیت کے ساتھ بیان افسانوی مبالغہ تصرف تفصیلات کی طرف توجہ' یہاں تک کہ منظر کشی ہر چیز پر اسکاٹ کا اثر ہے اس کا چستانی روایات اور تاریخ کی جو حیثیت اسکاٹ کے یہاں ہے وہی حیثیت تاریخ اسلام کی شرر کے یہاں ہے عرب طرابلس' مصر رومتہ الکبریٰ' ہندوستان' ایران' ترکی' فلسطین' عراق' اسپین شاید ہی کوئی ملک ایسا بچا ہو جہاں کی اسلامی تاریخ یا روایات سے شرر نے کوئی واقعہ انتخاب کر کے کسی ناول کی طرح نہ ڈالی ہو نقطۂ نظر کی عصبیت کہیں کہیں تعصب بن جاتی ہے سائنس کا مطالعہ تاریخ شرر کے ناولوں میں روایت کا یا مصنف کی مرضی کا محض غلام ہو کے رہ جاتا ہے۔ اگر کسی واقعہ کے تاریخی ہیرو حضرت زبیر ہیں تو ان کے سن یا بزرگی کا لحاظ کر کے اس تاریخی واقعہ کو حضرت عبداللہ بن زبیر سے منسوب کر دینا اور اس کو ناول بنا دینا شرر کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ قصے کو بہت سے بہت زیادہ شرر کی توجہ قصہ کی دلچسپی کی طرف ہے اس میں تاریخ مسخ دیوان کے ماخذ عربی تواریخ اور اسماء الرجال کی کتابیں ہیں وہ یہ بہت کم دیکھتے ہیں۔۔۔ معتبر ہے یا نہیں اگر

روایت دلچسپ ہے تو شرر کے لئے کافی ہے اس کے سواشہ بیشمار تصنیفات میں اور بہت سے نقائص ہیں عشق بازی اور شجاعت کے مناظر یکہ ہیں اور کہیں کہیں تو یہ یکسانی داستان امیر حمزہ کے قسم کے مناظر یاد دلاتی ہے کہ تحریر کے دوسرے مضراثرات بھی شرر کے یہاں نظر آتے ہیں۔

لیکن کہیں خامیوں کے مقابل شرر کی خوبیوں کا پلہ بہت بھاری ہے ان کے وسیع حلقہ تحریر بہت سے بڑی خوبی تاریخی موضوعوں کا تنوع ہے واقعات کی جزوی غلطیوں کی ۔۔۔ وہ ماحول کا اصلی رنگ پیدا کر کے کرلیتے ہیں۔ اگر چہ ان کی واقعہ نگاری خارجی ہے لیکن جو واقعہ وہ بیان کرتے ہیں وہ ایسا حیرت انگیز ہوتا ہے اور اس سادگی و پرکاری سے ساری توجہ اس کو دلچسپ بنانے پر صرف کردیتے ہیں کہ ان کے اچھے ناول ایک بار شروع کئے جائیں تو ختم کئے بغیر چھوڑے نہیں جاتے سادگی اسلوب کے توازن کے لئے وہ رنگین مناظر کا حربہ استعمال کرتے ہیں جو عام ناظر پر بڑا کارگر ہوتا ہے۔

شرر کا سب سے بڑا کمال روئداد کی تربیت ہے وہ اردو کے پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے عمداً اور سلیقہ سے پلاٹ کی تعمیر کو اپنے فن کا جزو اعظیم بنایا ہے ابتدا درمیانی قصہ اور انجام سب ایک نظام کے پابند ہیں الجھاؤ سے وہ ناظر کی دلچسپی اکساتے ہیں اور سنجھاؤ کے ذریعہ اسے مطمئن کرتے ہیں روائداد کی اس تنظیم سے تاریخی قصہ جو پہلے ہی سے ایک نامانوس سرزمین اور زمانے کا حال بیان کرتا ہے کہیں زیادہ دلچسپ بن جاتا ہے۔ اردو میں کوئی مصنف ابتک کامیاب تاریخی ناول محض اسوجہ سے نہیں لکھ سکا کسی نے پلاٹ کی تعمیر میں یہ کمال حاصل نہیں کیا شرر کے معاشرتی اور ہجو یہ ناول ان کے تاریخی ناولوں کے مقابلے پھیکے معلوم ہوتے ہیں اور ان ناولوں کی تہہ میں وہ تاریخی ناول کے فن کو اکثر استعمال کرتے ہیں مثلاً کسی ایسے نادرو اقعہ کا انتخاب جو ہم عصری معاشرے میں انوکھا سمجھا جائے جس سے موجودہ دور کی تاریخی خصوصیات اجاگر ہوں۔ حال ان کے یہاں ہمیشہ ماضی یا مستقبل سے مربوط معلوم ہوتا ہے۔

(۶)

اردو ناول کی ایک اور قسم کافی عرصہ سے مقبولیت حاصل کررہی ہے۔ یہ حسن بازاری کی زندگی کا ناول ہے مجموئی طور پر اس ناول کو تین ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

ان میں سے پہلا دور نشتر کا یا ڈیرہ دار طوائف کی زندگی کا ہے نشتر ایک تماش بین کی سرگزشت ہے جو غالباً میر تقی میر کا ہم عصر تھا اور جس نے فارسی میں اپنی حیات معاشقہ کے متعلق یہ بے مثل کتاب لکھی سجاد حسین کسمنڈ دی نے اس کا اردو میں ترجمہ کیا معلوم نہیں اصل فارسی کتاب اب کہیں باقی بھی ہے۔ یا نہیں

لیکن اردو ترجمہ اردو کے چند بہترین ناولوں میں شمار کئے جانے کے قابل ہے اور اس صنف کے بہترین مغربی ناولوں کے مقابل پیش کیا جاسکتا ہے نقطہ نظر تماش بین کا ہے لیکن اپنی نفسیات عشق اپنے والہانہ جذبے کے بیان میں مصنف نے کمال کردیا ہے۔ قصہ کی ٹریجدی درد Werther کی داستان غم سے کم پر اثر نہیں تفصیلات ایک ایسی زندگی پر سے پردہ اٹھاتے ہیں جو اگر یہ ناول نہ لکھا جاتا تو شاید ہمیشہ فراموش اور نا معلوم رہتی ۔ انگریزی قبضہ کے ابتدائی زمانے میں شریف انگریزوں کی نوکر ڈیرہ دار رنڈیوں کی گھریلو زندگی اور رسوم دآئیں پہلے کے انگریزوں اور ان ڈیرہ دار طوائفوں دونوں طبقوں کا ادبی ذوق حافظ کی غزلوں کا زندگی پر اثر اور کوئی کتاب اس زمانے کی زندگی کے اس پہلو پر روشنی نہیں ڈالتی اور اس پس منظر سے مصنف اور خانم جان کے پوشیدہ اور والہانہ عشق کا جو قصہ ابھرتا ہے وہ دنیائے افسانہ موثر ترین قصوں میں ہے۔

طوائف کی زندگی کے دوسرے دور کے چند ناولوں میں سب سے زیادہ دلچسپ مرزا رسوا کا ناول 'امراؤ جان ادا' ہے خانہ جنگی اور لوٹ مار اور غارتگری اب کم ہو چکی ہے امن کا نقشہ ہے اور ڈیرہ دار طوائف اب شہروں میں دشمنوں کے زیر سایہ آباد ہے۔ جہاں وہ رئیسوں کو آداب محفل سکھاتی ہے وہ مرد جو گھر میں عورت کی ذہانت سے محروم ہے جس کی بیوی یا خواصیں اسے ذہنی راحت نہیں پہنچا سکتیں' اس راحت کو رنڈی کے کوٹھے پر ڈھونڈھتا ہے لیکن اس ناول میں نقطہ نظر تماش بین مرد کا نہیں بلکہ پیشہ ور طوائف کا ہے' روئداد سرگزشت بن گئی ہے اور شروع سے آخر تک طوائف کی زندگی کی تصویر کھینچی ہے۔ اس پیشے کے اسرار ورموز' اس میں داخلہ چکلہ خانوں کی تہذیب اور آئین وقوانین چکلے خانوں کے سرپرست اور ان کی خصوصیتیں' یہ سب متین اور محتاط واقعہ نگاری کے ذریعے پیش کی گئی ہیں۔ ان میں بظاہر ظاہری اور خارجی تفصیلات ادبی بزم آرائی اور سخن گسترانہ باتوں میں کہیں کہیں امراؤ جان کی ہستی کی گہرائیوں کی جھلک نظر آجاتی ہے اس ناول کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں واقعاتی اور مصلحانہ نقطہ ہائے نظر سے الگ الگ رہیں اور پریم چند کے بازار حسن کی طرح آپس میں دست وگریباں نہیں ہوئے پریم چند کا بازار حسن اس کی دوسری اہم ترین کتاب ہے اور یوں تو یہ نوع اسقدر پسند کی گئی کہ اس کے مقبول ناولوں کا شمار مشکل ہے۔

طوائف کی زندگی کے تیسرے دور کا ناول لیلیٰ کے خطوط' یہ موجودہ طوائف ہے جو امراؤ جان سے زیادہ مرد کو سمجھتی ہے اسے سماج کی ناانصافی کا وہ احساس ہے جو امراؤ جان کو نہیں تھا۔ اگر چہ اس کی ادبیت امراؤ جان کی طرح اپنی نہیں بلکہ قاضی عبدالغفار صاحب کی ہے۔ لیکن یہ ادبیت کی تحلیل نفس کا سا کام کرتی ہے۔

اس ناول سے ترقی پسند نقطہ نظر کی ابتدا ہوتی ہے اور اصلاح ناول پیچھے رہ جاتا ہے ناول کی حیثیت سے یہ کتاب بہت کمزور ہے، بجائے روئداد کے محض مدھم خاکہ ہے، بجائے قصہ کے محض زور تحریر ہے لیکن انصاف کا تقاضہ ہے کہ یہاں بھی کہدیا جائے کہ مصنف خود اس کتاب کو ناول کے طور پر پیش نہیں کرنا چاہتا اس نے دیباچہ میں خود بھی لکھا ہے اس کا مقصد محض احتجاج تھا یہ اتفاق کی بات ہے کہ یہ کتاب اور ہر صنف ادب کے مقابل ناول سے زیادہ قریب ہے کہانی کے صرف خدو خال ہیں مگر وہ کافی ہیں کوئی کردار کرداروں کی طولانی اور تفصیلی فہرست سے نکل کے جسمیت اختیار نہیں کرتا لیکن اس کی ضرورت بھی نہیں کیونکہ مصنف کا مقصد اس کے بغیر ہی حاصل ہو جاتا ہے روئداد واقعہ الجھاؤ سلجھاؤ سب کا اسلوب سے لیا گیا ہے یہ اسلوب فرانسیسی ناولوں کے انگریزی ترجموں کا مرہون منت ہے مگر مصنف کے جوش اور خلوص سے اس میں وہ بات پیدا ہوگئی ہے کہ پڑھنے والا قائل ہو جاتا ہے لیکن محض اسلوب ناول نہیں بنا سکتا لیلیٰ کے خطوط میں تبلیغی جوش وخروش کی بدولت اس کا جادو چل گیا' لیکن مجنوں کی ڈائری اور اس کے بعد کی تمام افسانوی تحریروں میں مصنف کو کامیابی نہیں ہوئی۔

(۷)

شاہد بازاری کی زندگی کے ناول کے برعکس خانہ داری کا ناول اس بلندی سے برابر گرتا ہی گیا جس تک نذیر احمد نے اسے دفعتاً پہنچا دیا تھا یہ ناول دو گروہوں میں بٹ گیا ایک تو وہ گروہ جو خانہ داری کی زندگی کا مقابلہ آوارگی کی زندگی سے کر کے گھر کی زندگی کی مسرتوں کو سراہتا ہے اس میں عموماً ایک بنت عم ہیروئن ہوتی ہے جو اپنے معصوم حسن کی مدد سے جو بھٹکے ہوئے شریف زادے کو بازاری عورت کے چنگل سے بچاتی ہے اس ناول میں پاک اور اسفل عشق کا موازنہ ہوتا ہے خواب کلکتہ اس قبیل کے بہت مقبول ناولوں میں ہے کبھی اس گروہ کا ناول ایسے نوجوانوں کا مقصد بیان کرتا ہے جو شریف مظلوم بیوی سے منہ موڑ کے شاہد ان بازاری کے کوٹھوں کا طواف کرتا ہے جب خوب تباہ ہو چکتا ہے تو یہی شریف بیوی اسے معاف کردیتی ہے اس قسم کی روئدادوں کی یقیناً زندگی پر بنیاد ہے خانہ داری کے ناولوں کا دوسرا گروہ وہ ہے جس میں عورتوں کی زندگی یعنی پردہ نشین عورت کی مظلومیت اصل موضوع ہے پردہ نشین عورت کی مظلومیت سے کسے انکار ہوسکتا ہے لیکن ہر اچھا موضوع اردو ناول میں تباہ ہو جاتا ہے۔ راشد الخیری اور ان کے مقلدین نے اس موضوع کی مٹی خراب کی' شام زندگی وغیرہ میں مظلوم اور مظلومیت دونوں اس انتہا کو پہنچے ہوئے ہیں کہ زندگی انہیں سچ سمجھ سکتی ہے نہ ان کا کوئی صحت مند اثر زندگی پر پڑ سکتا ہے۔ رسالہ اردو کی سخت

تنقیدوں کے بعد کہیں جا کے مصورِ غم کے سمند بے لگام کا زور تھا لیکن اس درمیان میں بہت سے لکھنے والے اور لکھنے والیاں ایسی پیدا ہوگئی تھیں جو راشد الخیری کے قسم ناول لکھتی رہیں یہاں تک کہ ترقی پسند تحریک نے اس موضوع کو سائنسی حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کرنا شروع کیا۔

(۸)

نیاز فتح پوری نے ایک نہایت جذبات پرست قسم کے طرز تحریر کو اردو میں روشناس کرایا۔ نہایت سطحی سستی جذبات پرستی کے ناول شہاب کی سرگزشت ایک شاعر کا انجام اور اسی طرح کے عنوانوں کے ساتھ وجود میں آئے۔ ان کی زبان مغلق اور غلیظ ان کے موضوع زندگی سے بعید۔ ان کا نیم علم خطرہ ادب۔ نیاز اور ان کے گروہ نے اردو ناول کو جس قدر سخت نقصان پہنچایا اس سے پہلے یا اس کے بعد اور کسی نے نہیں پہنچایا۔ ان کی عبارت کا نمونہ 'شاعر کا انجام کے تہدیئے' ہی میں ملاحظہ ہو۔

اے دل دیوانہ تیرے نالہ ہائے شکستہ تیرے پارہ ہائے

تیرے ہی ساز بے خودی کے سامنے پیش کرتا ہوں

خدا کرے یہ عرض نغمہ تیری ہستی' شام کے حضور میں

خجلت کاوش نہ ثابت ہو۔

نیاز صاحب کے ہیروئن یا تو بمبئی کی پارسن ہے یا کوئی جدید فیشن کی لڑکی جس کو انہوں نے صرف کسی انگریزی دوکان پر خرید و فروخت کرتے یا حضرت گنج یا کسی ایسے ہی محلے میں موٹر یا کسی اور سواری پر سر راہ گزرتے ہوئے دیکھا ہے اس سے زیادہ وہ اپنی ہیروئن سے واقف نہیں۔ مگر ان کی ہستی شام اسی کو بہت کافی سمجھتی ہے۔ اسی ہیروئن سیان کا جذبات پرست ہیرو یعنی وہ خود بار بار عرض نغمہ فرماتے ہیں اور خجلت کاوش اٹھاتے ہیں۔

اگر اس عرصہ میں پریم چند نے اردو ناول کو سنبھال نہ لیا ہوتا تو معلوم نہیں اس کا کیا انجام ہوتا پریم چند کا ناول منزل ارتقا میں اپنے پہلے کے ہر ناول نگار کے ناول سے کم سے کم ایک صدی آگے ہے۔

پریم چند کے یہاں ہندوستان کی زندگی کے ہر طبقے اور شعبے کے کردار ملتے ہیں یہ وسعت سرشار کے بعد پھر کسی معاشرتی ناول نگار کے یہاں نظر نہیں آتی' لیکن سرشار کے ناولوں کی طرح یہ بھانت بھانت کے کردار محض زیب داستان بننے کے لئے نہیں آئے یہ سب کے سب ہندوستان کی انقلابی ذہنیت کی آئینہ داری کرتے ہیں' اس صورت میں ان کو ناول کے عرصہ کارزار میں داخل ہو سکی جگہ ملتی ہے کہ وہ اس تحریک

انقلاب میں موافق یا مخالف جو کام ان کے ذمہ ہو پورا کریں پریم چند کے صفحات میں ہندوستان کی جو انقلابی ذہنیت ہمیں ملتی ہے وہ انڈین نیشنل کانگریس کی ہے اگرچہ آخر میں اشتراکی نظریہ انقلاب سے بھی وہ کافی متاثر ہو گئے تھے پریم چند کے یہاں تحریک انقلاب کی نوعیت بڑی حد تک اصلاحی ہے۔ گاؤں سدھار ترک منشیات گئو رکھشا، ہندو مسلم اتحاد، ہریجنوں کا مندروں میں داخلہ اور ان سے مساوات کا سلوک اس قسم کی اور اصلاحی ضرورتوں کی تبلیغ کے ناولوں کے موضوع ہیں ان کے ناولوں میں جلسوں اور جلوس کی کمی نہیں اور جلسوں اور جلوسوں کے حالات وہ بڑے مزے لے لے کے بیان کرتے ہیں لیکن ان کی افسانوی منظر نگاری کا کمال دیہات کے مناظر میں دکھائی دیتا ہے۔ یوپی کے دیہاتوں سے شاید ہی کوئی اور ادیب پریم چند کے برابر واقف ہو کیونکہ ان کی عمر کا بڑا حصہ دیہاتوں میں گذرا تھا۔ یہاتوں کے رہنے والوں کی بولیوں اور ان بولیوں کے باہمی فرق پر انہیں عبور کامل ہے۔ وہی پریم چند جو شہری مکالموں یا اصلاحی مباحثوں کے وقت بے جان یا اصل کے نامطابق زبان لکھتے ہیں جب دیہاتی مکالمہ لکھتے ہیں تو بالکل بدل جاتے ہیں اور تب ہی مکالمہ نگاری میں ان کا کمال فن نظر آتا ہے۔ انسان کی گہری نفسیات پریم چند کی نظروں سے ہمیشہ پوشیدہ رہی لیکن دیہاتوں کی ابتدائی نفسیات کا انہیں خوب علم ہے۔

پریم چند سے پہلے ہندو متوسط طبقے کی گھریلو زندگی کے نقشے اردو میں قریب قریب ناپید تھے۔ سرشار کے ہیرو عموماً مسلمان میں اور ان کا نقطہ نظر مسلمانوں کا ہے۔ پریم چند پہلے ناول نگار ہیں جن کا نقطہ نظر ہندو بھی ہے اور ہندوستانی بھی، ان کی ذات سے حقیقی معنوں میں اردو میں ہندو مسلم اتحاد شروع ہوتا ہے کیونکہ اردو کو انہوں نے مسلمانوں کی زبان سمجھ کے نہیں لکھا ان کے اسلوب کی بڑی خوبی اس کی سادگی ہے۔ ان کی زبان حتی الامکان آرائشوں سے پاک ہے۔ زبان کہانی یا اصلاحی مقاصد کی خدمت کرتی ہے اور اس کی حیثیت محض ثانوی ہے ان کی زبان قصہ کا تسلسل برقرار رکھنے میں بڑی مدد دیتی ہے۔ طرز تحریر میں وہ اردو اور ہندی اسالیب کو ایک دوسرے کے قریب لاتی ہے۔

پریم چند کی خوبیوں کی طرح ان کے فن کے نقائص بھی پڑھنے والے کے نمایاں اور واضح معلوم ہوتے ہیں یہ نقائص زیادہ ترفنی اور تعمیری ہیں لیکن ان میں بعض کی اہمیت بنیادی ہے۔ پریم چند کے ناولوں کی روئداد عموماً ناقص متزلزل اور ڈھیلی ہوتی ہے اور اس میں بہت منطقی یا نفسیاتی ارتقا پایا جاتا ہے۔ یہ روئداد ضرورت سے زیادہ طولانی ہوتی ہے اور بیشمار شکلیں بدلتی ہے۔ اس میں بہت سی غیر ضروری پیچیدگیاں انتہائی غیر منطقی سہولت سے رفع ہو جاتی ہیں۔ ناظر کو یہ احساس ہوتا ہے کہ ناول کا قصہ کئی جگہ سے اور بار بار

زندگی کی عام رو سے ہٹ گیا ہے۔

روئداد کی ان خامیوں کی وجہ کردار نگاری کے نقائص ہیں۔ پریم چند کے ہر کردار کی آخر میں اصلاح ہو جاتی ہے۔ نذیر احمد نے صرف گھریلو اخلاقی معاشی ذہنی نفسیاتی ہر قسم کی اصلاح ہر فرد اور ہر کردار پر اس طرح زبردستی عائد کرتے ہیں کہ نفسیات کی متحمل نہیں ہو سکتی' اس لئے ان کے بہت کم کرداروں میں زندہ انسانوں کے خدوخال نظر آتے ہیں ہر انسان کی یکساں نفسی اصلاح ناممکن ہے۔ یہی عیب پریم چند کے ناولوں کی طرح امریکی فلموں میں پایا جاتا ہے۔ اگر ہر انسان اس خوبی اور آسانی سے اصلاح پذیر ہو جائے تو پھر زندگی کی ساری کشمکش ختم ہو جائے گی۔ جب پریم چند کا کوئی کردار اصلاح پذیر ہوتا ہے تو یوں دفعتاً اور بلا کسی منطقی یا نفسی وجہ کے اس میں تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے کہ ناظر ہرگز قائل نہیں ہوتا کرداروں کے اس تلون کا اثر روئداد پر پڑتا ہے ہم یہ کہہ آئے ہیں کہ ایک روئداد ایک واقعے اور دوسرے واقعے کے درمیانی رشتہ علیت پر قائم ہے۔ کردار کے غیر نفسی تلون سے رشتہ علیت کبھی برقرار نہیں رہنے پاتا۔ کردار میں ہم آہنگی نہ ہو تو روئداد یقیناً بے ہنگم ہو جائیگی اس طرح پریم چند کے یہاں جذبہ اصلاح اور ناول کی تعمیری ضرورتوں کے درمیان ایک تضاد قائم ہو کے پورے ناول کی تفتیش کرتا ہے یہ نقص ان کی مختصر کہانیوں میں ظاہر نہیں ہوتا کیونکہ ان میں ناظر کا روائداد اور کردار دونوں سے بہت مختصر اور بہت کم عرصہ کے لئے سابقہ پڑتا ہے۔

(۱۰)

ترقی پسند تحریک نے مختصر افسانے پر اپنی ساری توجہ صرف کر دی لیکن ناول سے بڑی غفلت برتی۔ اوپندر ناتھ اشک کا ایک ناول ستاروں کے کھیل شائع ہو چکے ہے لیکن یہ اسوقت کا لکھا ہوا ہے جب ترقی پسندی اصطلاح ہندوستان تو کیا یورپ میں بھی رائج نہیں ہوئی تھی یہ ناول اوپندر ناتھ اشک کے افسانوں کے مقابل کوئی خاص ادبی اہمیت نہیں رکھتا پریم چند کی روئداد بندی کے سارے نقائص اس میں موجود ہیں اور خوبیاں بہت کم ہیں ایک طرح کی سریفانہ رومانیت قصہ اور کردار نگاری دونوں کو اعلیٰ فنی معیار سے گرائے دیتی ہے۔

ترقی پسند تحریک کی ابتدا کے زمانے میں سجاد ظہیر کا ایک ناول 'لندن کی ایک رات کے نام سے شائع ہوا تھا۔ بجائے ناول کے اگر اسے طویل افسانہ کہا جائے تو بجا نہ ہوگا۔ کتاب دو غیر متوازن حصوں میں بٹ جاتی ہے۔ پہلے حصے میں تو ایک ہندوستانی نوجوان کے یہاں کچھ ہندوستانی دوستوں اور انگریز لڑکیوں کو اجتماع ہے اور ضمناً انگریزوں اور ہندوستانیوں کے تعلقات اور آرٹ کے متعلق مباحث آگئے ہیں۔

دوسرے حصے میں سوئٹزرلینڈ کی ایک طوفانی شام کو ایک انگریز لڑکی اور ہندوستانی نوجوان کی محبت کا قصہ ہے۔ جس کی رومانیت سے کوئی اہم نتیجہ نہیں نکلتا۔

احمد علی کو روئداد کی تعمیر اور ترتیب اور قصے کی فن کاری کا سلیقہ مقابلتاً بہت زیادہ ہے لیکن انہوں نے ایک ناول لکھا بھی تو انگریزی میں۔ اس انگریزی کا پیرایہ بالکل پرانے اردو ناولوں کا سا ہے۔ اسی لئے تنوع پسند انگریز مصنفوں اور نقادوں میں احمد علی کے اس ناول Twilightin Delhi کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی نشتر اور اس دور کے اردو ناولوں کی طرح اس انگریزی ناول میں بکثرت اشعار ہیں جن کا ترجمہ مصنف نے بڑے سلیقے سے کیا ہے اگر احمد علی اردو میں ناول لکھیں تو یقیناً کامیاب ہوں گے۔

کم سے کم ایک اردو ناول ترقی پسند تحریک نے ایسا پیدا کیا ہے جو اردو زبان کے بہترین ناولوں میں شمار کئے جانے کا مستحق ہے۔ یہ ناول کرشن چندر کا شکست ہے ناول کی روئداد کوہستیان کشمیر کے ایک چھوٹے سے گاؤں میں ظہور پذیر ہوتی ہے جہاں کی زندگی کا مصنف نے بڑی تفصیل سے مطالعہ کیا ہے۔ گھانس چھیلنے والی ٹولیوں میں باہمی مقابلہ ایک دیہاتی میلے کے تماشے پہاڑی شکاریوں کی زندگی سب کا مصنف نے خود مطالعہ کیا ہے۔ اس دیہاتی زندگی میں سرمایہ اور محنت کی قوتوں کا تنازعہ آہستہ آہستہ ابھر کے ایک مہیب شکل اختیار کر لیتا ہے۔ سرمائے اور محنت کی اس لڑائی میں محبت کا خون ہو جاتا ہے۔ ہر طرح کی کشمکش جو بقول کرشن چندر کے اس مہاجنی نظام کا نتیجہ ہے اس سلسلہ میں واقعتاً یا ضمناً اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ مذہب کی گرفت حکومت پر اور حکومت کی گرفت مظلوم کسانوں اور رعایا پر ۔فرقہ واری کشمکش ذات پات کے جھگڑے عورتوں کی حق تلفی اور قید اور فروخت سب افسانے کے قصے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

کشمیر اور شمالی پنجاب کی پہاڑیوں کو جس تفصیل اور اثر پذیری کے ساتھ کرشن چندر نے دیکھا ہے شاید ہی کسی اور مصنف نے دیکھا ہو پہاڑ کی ہر چوٹی پر جھرنا ہر چشمہ پر سبزہ زار ہر پگڈنڈی ہر وادی جو مصنف نے دیکھی ہے ایک عجیب طلسمی اثر سے اس کی تحریریں بجنسہ منتقل ہوگئی ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ کرشن چندر کے یہاں فطرت انسانیت کے اسرار و رموز کا انکشاف کرتی ہے فطرت کا ایک آئینہ ہے جس میں انسان اپنی گندگی دھو سکتا ہے۔

کرشن چندر اور پریم چند کی ناول نگاری میں بڑا فرق یہ ہے کہ انقلابی یا اصلاحی مقصد کرشن چندر کے یہاں نفس قصہ ہی سے وجود میں آتا ہے اور کسی خارجی نقطہ نظر سے قصہ یا کردار نگاری کی تنقیص نہیں کرتا۔ زندگی ادب اور ادب زندگی میں اس طرح شیر و شکر ہیں کہ دونوں کو علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بات اب تک

اردو کے کسی اور ناول نگار کو حاصل نہیں ہوئی۔

(۱۱)

یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ آگے چل کے اردو ناول کا رنگ کیا ہوگا لیکن بہت سے ابتدائی نکتے ایسے ہیں جو ضروری ہیں کہ اردو ناول نگاروں کے پیش نظر رہیں سب سے پہلے تو یہ کہ ناول کے قصہ پن کو کسی خارجی اور بیرونی محرک سے ضرر نہ پہنچنے پائے ورنہ کتاب ناول نہیں کچھ اور بن جائے گا۔ دوسرے یہ کہ ناول کو زندگی سے قریب تر لایا جائے۔ پہاڑوں کے دھند کی طرح زندگی بہت سے نشیبوں بہت سی بلندیوں بہت سی سنگلاخ چٹانوں، بہت سے ہرے غاروں سے لپٹی ہوتی ہے ہر سطح اور ہر زاویے سے زندگی کا مطالعہ ضروری ہے اور ناول میں زندگی کا محض مطالعہ یا اس کی عکاسی کافی نہیں۔ زندگی کا احتساب بھی ضروری ہے۔

مختصر افسانے میں اگر زندگی کے نقوش تشنہ یا نامکمل یا جھوٹے ہوں تو اتنی آسانی سے پتہ نہیں چل سکتا کیونکہ مختصر افسانے میں زندگی کو ناپنے کا وہ بے پناہ آلہ موجود نہیں ہوتا یعنی وقت لیکن ناول میں مقیاس وقت کی وجہ سے زندگی کا کھرا کھوٹا فوراً معلوم ہو جاتا ہے۔ ناول کا قصہ چونکہ اپنے آپ کو وقت کے پیمانے سے ناپتا ہے۔ اس لئے اس کی ناہمواریاں اس کی غلطیاں آنکھوں میں زیادہ کھٹکتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اچھا مختصر افسانہ لکھنا آسان ہے اچھا ناول لکھنا مشکل۔

اگر ناول کے قصے کی تفصیلات اگر اس کی روئداد اور اس کے کردار کا عمل سب وقت کے معیار پر پورے اتریں تب بھی محض صحت زبان کسی ناول کو اچھا ناول بنا سکتی کیونکہ ناول کا انسانی مقصد نامکمل رہ جاتا ہے۔ انسانی مقصد کی تکمیل کے لئے قدروں کی ضرورت ہے اس لئے اچھا ناول وقت کے معیار پر زندگی کی سچی تفصیلیں اس طرح انتخاب پیش کرتا ہے کہ اس سے زندگی کو ارتقا میں مدد دینے والی قدریں نمایاں اور واضح ہوں۔ اس طرح ناول جو انسانی تجربے کے ماضی کی داستان ہے۔ ان قدروں کی مدد سے زندگی کو مستقبل کی طرف ڈھالتا ہے اور زندہ چیز بن جاتا ہے۔

مسٹر ای۔ ایم۔ فارسٹر نے زندہ اور کتابی آدمیوں کے گروہ بنائے ہیں۔ ایک تو انسان عاقل یا انسان دوسرے انسان افسانہ جسے انسان کہہ لیجئے۔ جس طرح مسیحیت کے عقیدے کے لحاظ سے انسان کو خدا نے اپنی شبیہ کے مطابق بنایا ہے۔ اسی طرح انسان نے انسان کو اپنی صورت عطا کی ہے۔ انسان جو کچھ بننا چاہتا ہے۔ اور نہیں بن سکتا جو حاصل کرنا چاہتا ہے اور نہیں حاصل کر سکتا۔ وہ سب انسان کو عطا کرتا ہے۔

''بہر صورر کہ ہستم خود پرستم'' اس کی آرزوئیں تمنائیں، خواہشیں، اس کے تمام خواب وخیال، تمام وہم و

گمان سب اس انسان کو دیئے جاتے ہیں لیکن انسان یا ناول کا کردار جتنا ہی اپنے آقا انسان کے اس انعام واکرام سے مالا مال ہوگا۔ اتنا ہی وہ زندگی سے دور ہوگا۔ مصنف کا یہ انعام واکرام انسان کے حق میں سب رس والے رقیب یعنی ''نفس ودل'' کی طرح ہے اور اسے حقیقت سے دور لے جاتا ہے کیونکہ جس طرح انسان کا کمال یہ ہے کہ وہ صفات میں ذات قدیم سے قریب تر ہو۔ اسی انسان یا کردار کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنے خالق انسان سے قریب نہ اپنے خالق انسان سے یا اس انسان سے۔ جس کی تصویر اس کے مصور نے اسے بنانا چاہا ہو۔

مصنف کا کمال یہ ہے کہ وہ اپنی تخلیق پر قادر ہو۔ اگر اس کے لئے زندگی کے مطابق ہیں اور کرداروں پر مصنف کی گرفت صحیح ہے تو کی روئداد قدرتی طور پر زندگی سے مطابق ہوگی اور جب زندگی میں نظر نہ آئے اور ناول زندگی کے نقوش کے مطابق نہ اپنے فن میں ناقص رہے گا۔

☆☆☆

اُردو ادب

عزیز احمد

جب چنگیز خاں کی تاتاری یلغار نے جنوبی چین اور کار پیتھیا کے علاقوں کی تہذیبوں کی اینٹ سے اینٹ بجادی تو اس زمانہ کی متعدد زبانوں میں ایک تاتاری لفظ ''اردو'' بہ معنی لشکر شاہی داخل ہوا۔ یہ لفظ ترکی زبان میں ''اردو'' اور فرانسیسی اور انگریزی زبانوں میں ہورڈ کہلایا۔ کچھ عرصہ بعد منگولوں کا زور ٹوٹ گیا اور وہ چین اور روس سے نکال دیئے گئے۔ مگر جہاں تک اسلامی علاقوں کا تعلق ہے یہ نیم وحشی لوگ خود مسلم ثقافت کے تار و پود میں جذب ہو گئے ہندوستان میں ان کی اولاد نے مغلوں کے نام سے ایک زبردست سلطنت کی بنیاد ڈالی اور دنیا کے بہترین اور عظیم الشان معماروں میں شمار ہوئے۔ انہوں نے فن مصوری میں ایک جدید مکتب کو فروغ دیا اور باغات کی آرائش و تعمیر کے سلسلے میں ایک دلکش طرز کے موجد ہوئے۔

لیکن اردو زبان اپنے نام سے بھی زیادہ پرانی ہے۔ اردو زبان کی تاریخ کا مطالعہ نہایت دلچسپ ہے اس لئے کہ اس معاملہ میں تحقیق، علمی تذبذب اور قیاس آرائی کی بڑی گنجائش ہے۔ جس طرح آریاؤں کے آبائی وطن اور موہنجوداڑو کے رسم الخط کے بارے میں مختلف قیاس آرائیاں ہوئی ہیں۔ اردو کی ابتدائی کا مسئلہ بھی دل چسپ اختلاف رائے کا موضوع رہا ہے۔ بہرحال اردو زبان کی ابتدا کہیں بھی ہوئی ہو اس کی اصلی ابتدا برصغیر کے مسلمانوں کے دل میں ہوئی جس میں یہ خواہش پنہاں تھی کہ وہ ایک ایسی زبان ایجاد کریں جو مقامی بول چال میں ان کی مشترک ایرانی ثقافت اور عربی ورثہ کی ترجمانی کر سکے۔ قدرتاً ان کی خواہش ان علاقوں میں زیادہ قومی اور سرگرم کار رہی جن میں ان کی اکثریت تھی اور آج بھی ہے اور جہاں

پاکستان قائم ہوا۔ ان علاقوں میں اس نئی زبان نے بڑی جلد ترقی کر لی اور اس کا خزانہ الفاظ وسیع تر ہوتا گیا ۔اس کے برخلاف دوسرے علاقوں میں مثلاً دکن، گجرات، دہلی اور لکھنو میں اردو نے زوال آمادہ درباروں کے سایۂ عاطفت میں پرورش پائی یا ان شعرا کی ذہنی ورزش کا ذریعہ رہی جو زیادہ تر درباری تھے یا اسی طرح کے ماحول سے تعلق رکھتے تھے۔ اس ناموافق صورت حال کا اردو کو شروع سے سامنا رہا۔ جو علاقے آج پاکستان میں شامل ہیں ان میں زبان رؤسا کی سرپرستی سے آزاد رہی اور لوگوں کے شائستہ تر خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنی ۔ یہاں کے اہل فکر اپنی مشترک روایت کو محفوظ رکھنے کے ساتھ ساتھ اسے برصغیر کے دوسرے لوگوں کو ایک ایسی زبان میں سمجھانا چاہتے تھے جسے وہ سمجھ سکیں۔

آیئے ہم پانچ دریاؤں کی سرزمین یعنی پنجاب سے اردو زبان کی نشوونما کے مطالعہ کی ابتدا کریں۔ یہ علاقہ مسلم فاتحین کی سیاسی طاقت کا پہلا مورچہ اور ان کی ذہنی کاوشوں کا ابتدائی مرکز تھا۔ پروفیسر محمود خاں شیرانی مرحوم کے نظریہ کے مطابق اردو اور پنجابی زبانیں اپنی قواعد، نحوی ترکیب اور صوتیات کے اعتبار سے اس قدر مماثل ہیں کہ دونوں کی اصل ایک معلوم ہوتی ہے۔ اس برصغیر کا سب سے پہلا بڑا فارسی شاعر مسعود سعد سلمان تھا (گیارہویں صدی عیسوی)، جس نے لاہور کے حسن کی تعریف میں دلچسپ اشعار لکھے ہیں۔ ان اشعار کو ہم شاید پاکستان کے ابتدائی ترین قومی گیت کہہ سکتے ہیں۔ اس شاعر نے ہندوستانی زبان میں بھی اشعار لکھے تھے جو آج ناپید ہیں ۔ یہی غالباً اردو ادب کے سب سے پہلے ابتدائی نمونے تھے۔ اس کے دو صدی بعد ہمیں مشہور شاعر و ماہر موسیقی حضرت امیر خسرو کا نام ملتا ہے جو برجستگی و بذلہ سنجی میں اپنا جواب نہ رکھتے تھے۔ اور جنہوں نے فارسی کے علاوہ اردو شاعری میں بھی تجربے کئے تھے۔ امیر خسرو کا وطن دہلی تھا مگر ان کی زندگی کا معتد بہ حصہ ان علاقوں میں گزرا تھا جو آج پاکستان میں شامل ہیں۔

امیر خسرو (تیرھویں صدی عیسوی) سے جو نیم اردو نیم فارسی اشعار منسوب ہیں ہم انہیں محض ان کے مشق شوق کا نتیجہ نہیں کہہ سکتے۔ ان میں بلا کی دلآویزی اور بے حد ترنم موجود ہے۔ ملاحظہ ہو:

یکا یک از دل دو چشم جادو بہ صد فریبم ببرد تسکین
کسے پڑی ہے جو جا سناوے پیارے پی کوں ہماری بتیاں
چو شمع سوز اں چو ذرہ حیراں زمہر آں مہ بگشتم آخر
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آپ آویں نہ بھیجیں پتیاں

تمام مقامی بولیوں میں سے اردو سے سب سے زیادہ ملتی جلتی ملتانی یا جنوب پنجاب کی بولی ہے جو پنجابی اور موجودہ سندھی کے درمیان ایک کڑی کی حیثیت رکھتی ہے۔ ملتانی میں خواجہ فرید نے جو کافیاں یا مذہبی نظمیں لکھی ہیں تقریباً آدھی اردو میں ہیں۔ انہوں نے بعض کافیاں عمداً نیم فارسی اور نیم اردو میں لکھی ہیں۔ فرید سے بعض فقرے بھی منسوب کئے جاتے ہیں جنہیں ابتدائی بول چال کی اردو کہہ سکتے ہیں۔

پنجاب میں شیخ عثمان اور شیخ جنید جیسے شاعروں کی وجہ سے صدیوں تک اردو شعر کی روایت زندہ رہی۔ اس فہرست میں ناصر علی سرہندی اور وارث شاہ کے نام بھی شامل ہیں۔ موخرالذکر پنجابی زبان کے مشہور مقبول ترین شاعر ہیں۔

امیر خسرو نے کم از کم ایک موقع پر حکومت دہلی کے ایک مسلم سپہ سالار کے ہمراہ دکن کی فتح کی مہم کے سلسلے میں دکن کا سفر کیا تھا۔ اس کے بعد ہی دکن میں نئی مسلم حکومتیں قائم ہوگئیں جنہوں نے اردو کی سرپرستی قبول کرلی۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز ۱۳۲۱ء۔۱۴۲۲ء نے اردو نثر کی سب سے پہلی تصنیف لکھی۔ یہ زمانہ انگریزی زبان میں 'چارسر' کا ہے۔ اسی زمانہ میں اردو کی ایک ابتدائی نظم "ہفت اسرار" لکھی گئی۔ نصرتی نے جو اردو کا پہلا مشہور شاعر ہے جس نے مثنوی کی صنف کو رزمیہ اور بیانیہ نظموں کے سلسلہ میں کامیابی کے ساتھ استعمال کیا' اگرچہ دربار بیجاپور کے اس شاعر کی زبان قدیم ہے اور موجودہ اردو سے مختلف ہے۔ اس کے بعد ادبی حیثیت سے ہمیں دوسرا نمایاں نام سلطان محمد قلی قطب شاہ (۱۵۸۱ء۔۱۶۱۱) والی گولکنڈہ کا ملتا ہے جس نے شہر حیدرآباد کی بنا ڈالی اور ایک نئی طرز تعمیر ایجاد کی۔ وہ روبی سار اور شکسپیئر کا ہمعصر تھا اور خود قادرالکلام شاعر تھا۔ اپنے داخلی تجربات کی مصوری اور منظر کشی کے اعتبار سے وہ اردو شاعری میں آج تک بے نظیر ہے۔ محمد قلی قطب شاہ اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر بھی ہے۔

سولہویں اور سترہویں صدی میں اردو ادب کا مرکز بیجاپور اور گولکنڈہ کی حکومتیں تھیں۔ وجہی اور غواصی نے اردو مثنوی کا انداز فارسی مثنوی سے ملا دیا۔ وجہی کا "سب رس" جو درباری عشق کی ایک رمزیہ داستانِ عشق ہے اردو میں بیانیہ نثر کا پہلا نمونہ ہے۔ دکنی اردو کا سب سے بڑا شاعر ولی (۱۶۶۸ء۔۱۷۴۴) ہے جو شہنشاہ اورنگ زیب عالمگیر کی فتح دکن کے بعد مغل لشکر کی مروجہ اردو بول چال سے واقف ہوا۔ ولی نے دکنی محاورات کو شمال کی شائستہ تر اور فارسی سے متاثر بولی سے آمیزش دے کر اردو شاعری کے ایک نئے اور ترقی یافتہ مکتب کی بنیاد رکھی جس کا آغاز مغلیہ دارالسلطنت دہلی سے ہوا۔ ولی کے ساتھ علاقائی اردو ادب ختم ہو گیا اور اس روایتی شاعری کی ابتدا ہوئی جس کی نشوونما ایک صدی سے زائد تک شمالی ہند کے مرکزوں یعنی

دہلی اور لکھنو میں ہوئی۔

دہلی میں اردو شاعری سلطنت مغلیہ کے آخری دور میں آئی۔ اس دور کا تذکرہ ڈاکٹر پرسیول اسپئیر نے اپنی کتاب The twillight of the Mughals میں بڑی تفصیل کے ساتھ کیا ہے۔ مگر یہ بھی سچ ہے کہ اس تمام پرآشوب دور میں دہلی ہی مسلم تہذیب کا گہوارہ رہی اور دہلی میں بہترین اردو ادب پڑھا لکھا جاتا رہا۔

اس زمانہ میں میؔر (۱۷۲۴ء۔ ۱۸۰۸ء) نے جذباتی و داخلی اور ان کے ہمعصر سوؔدا (۱۷۱۳ء ۔۱۷۸۰ء) نے اپنے عہد و رجال پر طنزیہ شاعری کی۔ میؔر نے اردو غزل میں شیرینی، نرمی اور گھلاوٹ پیدا کی اور اسے جذبات و محسوسات کا آئینہ بنا دیا۔ ذیل کے اشعار سے ان صفات کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے:

دل پر خوں کی اک گلابی سے
عمر بھر ہم رہے شرابی سے

جی ڈھہا جائے ہے سحر سے آج
رات گزرے گی کس خرابی سے

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے
اس کی آنکھوں کی نیم خوابی سے

برقع اٹھتے ہی چاند سا نکلا
داغ ہوں اس کی بے حجابی سے

ooo

الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماریٔ دل نے آخر کام تمام کیا

عہدِ جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا

ناحق ہم مجبوروں پر تہمت ہے خود مختاری کی

چاہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا
یاں کے سفید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے تو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا اور دن کو جوں توں شام کیا
میرؔ کے دین و مذہب کو کیا پوچھتے ہو تم اس نے تو
قشقہ کھینچا' دَیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

سوداؔ، میرؔ سے مختلف اور قدرے سخت گیر واقع ہوئے تھے۔ ان کا مزاج ایک طرح پر یورپی شاعر ریجلے سے ملتا ہے۔ اگرچہ خاص طنز میں وہ ڈرائڈن سے قریب تر ہیں۔ میرؔ و سوداؔ کے ایک ہمعصر مشہور درویش صوفی خواجہ میر درد (۱۷۲۰ء۔۱۷۸۴ء) تھے جو اپنے عہد و ماحول کے انتشار کی تاب نہ لاکر باطن کی پاکیزگی اور روحانی مسرّت کے سرچشمہ یعنی تصوف کی طرف متوجہ ہوئے۔ نمونہ کلام:

قتلِ عاشق کسی معشوق سے کچھ دور نہ تھا
پر ترے عہد کے آگے تو یہ دستور نہ تھا
رات مجلس میں ترے حسن کے شعلہ کے حضور
شمع کے منہ پر جو دیکھا تو کہیں نور نہ تھا
ذکر میرا ہی وہ کرتا تھا صریحاً لیکن
میں نے پوچھا تو کہا خیر' یہ مذکور نہ تھا
محتسب آج تو میخانہ میں تیرے ہاتھوں
دل نہ تھا کوئی کہ شیشہ کی طرح چور نہ تھا
دردؔ کے ملنے سے اے یار برا کیوں جانے
اس کو کچھ اور سوا دید کے منظور نہ تھا

ooo

تہمت چند اپنے ذمّے دھر چلے
جس لئے آئے تھے ہم سو کر چلے

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے
ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

ooo

اس کے بعد مصحفیؔ (۱۷۵۰ء۔۱۸۲۴ء) نے غزل کی اصلاح کی اور کہیں کہیں وہ زاہدانہ عشق میں لطافت پیدا کرنے میں کامیاب بھی ہوئے۔

اسی اثنا میں دہلی کا سیاسی و معاشرتی انتشار اپنی انتہا کو پہنچ چکا تھا۔ چنانچہ دہلی کے شعراء بشمول میرؔ، سوداؔ و مصحفیؔ مجبور ہو کر لکھنو چلے گئے جہاں نوابانِ اودھ اپنی تنزل پذیر ریاست کو زندہ رکھنے میں پورے اہتمام سے مشغول تھے۔ دہلی کے ایک اور شوخ طبع شاعر انشاءؔ (۱۷۵۷ء۔۱۸۱۷ء) بھی لکھنو پہنچ گئے۔ ان سے اور مصحفیؔ سے جو طبعاً سنجیدہ تھے، بذلہ سنجی اور مزاح کے میدان میں بعض بڑے دلچسپ معرکے رہے۔ دربارِ اودھ کی سرپرستی میں ایک نئی قسم کی شاعری کو فروغ حاصل ہوا جس کی خصوصیت دہلی کی صفائی کے مقابلہ میں آغازِ بیان اور موضوعِ سخن میں نسائیت تھی۔ اسی کے ساتھ ناسخؔ (متوفی ۱۸۳۸ء) کی سرکردگی میں صفائی زبان کی تحریک کا آغاز ہوا۔ عملی اعتبار سے اس تحریک کا نتیجہ یہ ہوا کہ طرزِ بیان میں ایک طرح کی یکسانیت آگئی اور زبان میں جمود سا پیدا ہو گیا۔ حالانکہ فطری اور تاریخی لحاظ سے اردو میں ہر قسم کے خیالات اور اندازِ بیان کے جذب ہونے کی صلاحیت موجود تھی۔

مگر لکھنو اسکول کی شاعری کا ایک خوش آئند پہلو بھی ہے۔ اس کی نمائندگی خواجہ آتشؔ (۱۷۷۸ء۔۱۸۴۶ء) کرتے ہیں جو کبھی کبھی اس اسکول کی رکیک اور پست سطح سے بلند ہو کر حقیقی شاعری کی جدول میں داخل ہو جاتے ہیں۔ بعض دفعہ ان کا شاعرانہ بیان لکھنو کے عام اساتذہ کی روش کے خلاف انتہائی پرخلوص ہو جاتا ہے۔ مثلاً ان کی یہ غزل مشہور ہے:

شب وصل تھی چاندنی کا سماں تھا
بغل میں صنم تھا خدا مہرباں تھا

وہ شب تھی کہ تھی روشنی جس میں ان کی
زمین سے اک نور تا آسماں تھا
نکالے تھے دو چانداس نے مقابل
وہ شب صبحِ جنت کا جس پر گماں تھا
عروسی کی شب کی حلاوت تھی حاصل
فرحناک تھی روح 'دل شادماں تھا
بیاں خواب کی طرح جو کر رہا ہے
یہ قصہ ہے جب کا کہ آتشؔ جواں تھا

ooo

اسی کے بعد لکھنو کے نسبتاً نوشعرا میں ایک مذہبی تحریک شروع ہوئی۔ ان میں دو شاعر زیادہ مشہور ہوئے۔ انیسؔ (۱۸۰۲ء۔۱۸۷۴ء) اور دبیرؔ (۱۸۰۳ء۔۱۸۷۵ء) جنہوں نے شہادت حسینؓ کو اپنا موضوعِ سخن بنایا۔

اب دہلی کی فضا میں کچھ مکدر سا اطمنان پیدا ہو گیا تھا۔ آخری مغلیہ سلاطین کے بعد جن کی حکومت لال قلعے کے نواح تک محدود ہو کر رہ گئی تھی' ایسٹ انڈیا کمپنی کے اقتدار کے ساتھ حالات کچھ سنبھل گئے۔ اس آخری دور کی شاعری خاصی بامزہ ہے۔ مومنؔ (۱۷۹۹ء۔۱۸۵۱ء) نے بڑے خلوص کے ساتھ مادّی عشق کا ترانہ گایا۔ سوداؔ کے نقش قدم پر چلتے ہوئے ذوقؔ نے قصیدہ کی زمین کو آسمان پر پہنچا دیا۔

لیکن اس دور کا سب سے بڑا شاعر غالبؔ (۱۷۹۶ء۔۱۸۶۹ء) ہے۔ ابتدا میں ان پر سترھویں صدی کے مشہور ہندی نژاد فارسی شاعر بیدلؔ کا اثر تھا۔ غالبؔ کے لئے یہ طرز صرف ایک نقطۂ آغاز کا کام دیتا ہے جہاں سے انہوں نے ایک مکمل اشاریت کے ذریعہ اپنے تخیل کا اظہار سیکھا۔ غالبؔ کے کلام میں ہمیں کسی مستقل فلسفہ کا اظہار نہیں ملتا۔ بقول پروفیسر احمد علی انہوں نے انگریزی کے مابعد الطبیعاتی شعراء کی طرح مختلف النوع خیالات کو تندہی کے ساتھ ربط دے دیا ہے۔ انہوں نے احساس اور تخیل کے امتزاج سے ایک نئی موسیقی اور ترکیب پیدا کی۔ جذبہ میں تخیل اور تخیل میں جذبہ کی ہم آہنگی کوئی غالبؔ سے سیکھے۔ انہوں نے ان خیالات و تصورات کا جو تخیل کی رسائی سے بھی پرے ہیں تجزیہ کیا اور انہیں بڑے اثر کے

ساتھ ادا کیا:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں
یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگار طاقِ نسیاں ہو گئیں
نینداس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں
میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں
رنج سے خوگر ہوا نساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

ooo

غالبؔ کے ساتھ ایک عہد ختم ہو جاتا ہے۔ ان کی ذات سے رسمی شاعری بے جان معلوم ہونے لگی اور ایک نئی طرز کی بنیاد پڑی جس سے بعد کے تمام شعراء متاثر ہوئے۔ غالبؔ نے کہا تھا۔

بقدر شوق نہیں ظرف تنگنا ئے غزل
کچھ اور چاہئے وسعت مرے بیاں کے لئے

ooo

چنانچہ انہوں نے غزل کی تکنیک اور طرز بیان میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ بعد میں ایک اورزبردست انقلاب آیا جس نے اردو شاعری کا موضوع' مزاج اور کیفیت ہی بدل دی۔

ہمارا اشارہ سنہ ۱۸۵۷ء کے ہنگامہ کی طرف ہے۔ آزادی کی راہ میں پہلی غیر مربوط اور بے اصول فوجی جدوجہد میں جس نے سارے برصغیر کو ہلا دیا۔ ہندوستانی مسلمانوں کے زوال پر مہر لگادی۔ اب ان کی دو ہی راہیں تھیں ۔ یا تو وہ آہستہ آہستہ صفحۂ ہستی سے حرف غلط کی طرح مٹ جائیں یا کم از کم ایک علیحدہ

جماعت کی حیثیت سے زندہ رہنے کی غرض سے فاتح قوم کی تہذیب اپنے اندر جذب کر لیں۔ دہلی اس آگ کی لپیٹ میں آ گئی اور برائے نام آخری مغل شہنشاہ بہادر شاہ ظفر (۱۷۷۵ء۔۱۸۶۲ء) جو خود شاعر تھے برما میں جلاوطن کر دیئے گئے ظفؔر کے کلام کا نمونہ یہ ہے:

یا تو افسر مرا شاہانہ بنایا ہوتا
یا مرا تاج گدایا نہ بنایا ہوتا
نشۂ عشق کا گر ذوق دیا تھا مجھ کو
عمر کا تنگ نہ پیمانہ بنایا ہوتا
اس خرد نے مجھے سرگشتہ و حیران کیا
کیوں خرد مند بنایا ، نہ بنایا ہوتا
روز معمورۂ دنیا میں خرابی ہے ظفؔر
ایسی بستی سے تو ویرانہ بنایا ہوتا

ooo

اس کے بعد برصغیر ملکہ وکٹوریہ کے زیر سلطنت آ گیا اور اردو ادب میں وکٹوریائی عہد کی خصوصیات پیدا ہونے لگیں۔ جہد حیات تبدیل شدہ حالات کے ساتھ ہم آہنگی و مطابقت' مختلف ثقافتوں کے امتزاج' غرض کہ جرح' تنقید' نہ قبولیت کا سخت ترین اور آزمائشی دور شروع ہو گیا۔ اس میں شک نہیں کہ ان مسائل سے زیادہ تر نثر متاثر ہوئی مگر اس تحریک سے شاعری کی بنیادی روش میں بھی تبدیلی پیدا ہو گئی۔

اس نئی تحریک کے علم بردار جس کا مقصد مسلمانوں کی نشاۃ ثانیہ تھا' سید احمد خان (۱۸۱۷ء۔۱۸۹۸ء) تھے۔ انہوں نے اردو نثر میں ایک کاروباری رواں اور ستھرا انداز بیان اختیار کیا۔ یہ ایک نئی اپچ تھی' اس لئے کہ اس وقت تک اردو نثر میں تکلف و تصنع کا رواج تھا۔ بہر حال قافیہ پیمائی عبارت آرائی' صنائع بدائع' جملوں کی نشست و ساخت میں وزن کی پابندی انتخاب الفاظ وغیرہ پر خاص زور دیا جاتا تھا۔ جن و پری کی کہانیوں اور طلسماتی داستانوں کی بھرمار تھی۔ شاذ و نادر موعظت و اخلاق کے موضوعات پر بھی قلم اٹھایا جاتا تھا۔ اردو نثر کو اس طلسم سے کسی حد تک غالبؔ آزاد کرا چکے تھے جن کے خطوط مکالماتی نثر کا بہترین نمونہ سمجھے جاتے ہیں۔ مگر مغرب کا پہلا نمایاں اور صحت مندانہ اثر ۱۸۰۰ء میں محسوس ہونا شروع

ہوا جب ڈاکٹر گلکرائسٹ نے فورٹ ولیم کالج میں آزاد اور سادہ نثر کی تحریک کی سرپرستی کی۔ اس تحریک کا پہلا نتیجہ میر امن دہلوی کی ''باغ و بہار'' میں ظاہر ہوا۔ سرسید کی شخصیت نے محسوس کرلیا کہ نثر میں ایک سادہ اور عام فہم پیرایۂ بیان اور روزمرہ کے ذخیرہ الفاظ میں وسعت پیدا کیے بغیر مغربی علوم وفنون و خیالات آسانی سے نہیں پیش کیے جاسکتے۔ انہوں نے آثار قدیمہ' فن تعمیر' مذہب' علم کلام' اخلاقیات' فلسفہ تعلیم اور سیاسی مسائل پر بکثرت کتابیں اور مضامین شائع کیے اور موجودہ اردو اخبار نویسی کی بنیاد رکھی۔ سرسید کی نثر نے اردو زبان میں نئی وسعتیں اور امکانات پیدا کردیے اور تاریخی و ادبی علمیت نیز تنقید کی راہیں کھول دیں۔

سرسید کے رفقا میں مولانا شبلی (۱۸۵۷ء۔۱۹۱۴ء) نے مشرقی علوم سے اپنی بے پناہ واقفیت کو اسلامی تاریخ کی تدوین و تجدید کی راہ میں صرف کیا۔ شبلی نے ایران کی ادبی تاریخ اور ادبی تنقید کے سلسلے میں بھی بڑا کام کیا۔ سرسید کے ایک اور رفیق کار مولانا نذیر احمد تھے جنہوں نے اصلاحی قصے تصنیف کرکے اردو میں ناول نویسی کی بنیاد رکھی۔ منشی ذکاء اللہ دہلوی نے متفرق موضوعات پر تصنیف و تالیف کا کام کیا مگر سرسید کے غالباً سب سے بڑے رفیق کار جو اپنے دل میں سارے جہاں کا درد رکھتے تھے مولانا حالی (۱۸۳۷ء۔ ۱۹۳۴ء) تھے۔ یہ ادبی نقاد اور سیرت نگار تھے۔ حالی نے نثر میں سرسید کی صفائی اور سادگی قائم رکھی بلکہ انداز بیان زیادہ شستہ و رواں کردیا۔ حالی کی نثر پر ایک اور صاحب کمال کا بھی اثر پایا جاتا ہے جو سرسید کے حلقہ اثر سے باہر تھے۔ یہ بزرگ مولانا محمد حسین آزاد (۱۸۳۴ء۔۱۹۱۰ء) تھے۔ آزاد کی نثر میں بلا کی رنگینی و دلکشی پائی جاتی ہے۔ انہیں اصلی یا فرضی واقعات اور قصے لکھنے کا خاص ڈھب آتا تھا۔ اس خصوصیت کی وجہ سے ان کی ادبی تاریخ کی حیثیت کم ہوجاتی ہے مگر پڑھنے والے کی دلچسپی بڑھ جاتی ہے۔

حالی بہ حیثیت ایک شاعر کے غالب اور اقبال کے درمیان ایک زبردست کڑی کی حیثیت رکھتے تھے۔ حالی نے شاعری کو صدہا برس کی پرانی بندشوں سے آزاد کردیا۔ انداز بیان میں صفائی پیدا کی اور اسے تقریباً سہل ممتنع کا درجہ دے دیا۔ ان کا شاہکار مسدس ہے جس کا موضوع اسلام اور اس کا احیا ہے۔ یہ نظم اردو میں بڑی پرشکوہ' زوردار اور پراثر ہے۔ اردو شاعری میں یہ ایک بالکل نئی چیز تھی جس نے ایک نئی طرز شاعری کی بنیاد رکھ دی۔ اسی نظم نے اردو غزل کی فرسودہ عاشقانہ شاعری پر بھی ضرب کاری لگائی:

وہ لقمان و سقراط کے درمکنوں
وہ اسرار بقراط و درس فلاطوں

ارسطو کی تعلیم سولن کے قانون
پڑے تھے کسی قبر کہنہ میں مدفون
یہیں آکے مہر سکوت ان کی ٹوٹی
اسی باغِ رعنا میں بُو ان کی پھوٹی

حالؔی اور آزادؔ ہر دو کا قیام لاہور میں تھا۔ چنانچہ اب یہ شہر اردو ادب کا مرکز ہو گیا۔ اسی شہر میں اردو بلکہ غالباً اسلامی ثقافت و تمدن کے سارے دور کے سب سے بڑے شاعر اقبالؔ نے اپنی تعلیم اور بہ حیثیت شاعر و مفکر اپنی زندگی شروع کی۔

علامہ اقبالؔ (۱۸۷۵ء ۔ ۱۹۳۸ء) فلسفی، مفکر، سیاست داں اور سب سے بڑھ کر ایک بلند پایہ شاعر تھے جنہوں نے اردو شاعری میں انقلاب برپا کر دیا۔ انہوں نے اپنے پیشرو شعرا کی قدامت کو یک قلم خیر باد کہہ دیا اور نظری و عملی دونوں اعتبار سے آرٹ اور لٹریچر کو انسان کی انفرادی و اجتماعی زندگی میں تبدیلی پیدا کرنے کی غرض سے ایک اصلاحی تجربہ کے طور پر استعمال کرنا شروع کیا۔ انہوں نے شاعری کے موضوع کو محض ایک داخلی تجربہ اور اس کی ہیئت کو صدہا برس پرانے اصول ''فن برائے فن'' سے آزاد کر دیا۔ یہی کام ان کے ہمعصر فرانس میں کر رہے تھے بلکہ اقبالؔ اس سے بھی آگے بڑھ گئے۔ اقبالؔ نے اپنے عام فلسفۂ زندگی کے جزو کے طور پر خود اپنے اصول فن کو پیچھے چھوڑ دیا جس کے مطابق بیان کو زندگی کی موجودہ شکل کے بجائے ایک مطمحِ نظر زندگی کا ہم آہنگ ہونا چاہئے۔ ان کی شاعری کا موضوع اپنے ماحول کی فتح ہو گیا۔ مرقع چغتائی کے دیباچے میں اقبالؔ نے اپنے آرٹ کا تصور یوں بیان کیا ہے: ''مرئی کو اس کا موقع دینا کہ وہ غیر مرئی کی تشکیل کرے اور فطرت کے ساتھ ایسا تعلق قائم کرنا ہے جسے سائنس کی زبان میں مطابقت یا توافق کہتے ہیں درحقیقت یہ تسلیم کرنے کے مترادف ہے کہ فطرت نے انسانی روح پر غلبہ پالیا۔ انسانی قوت کا راز یہ ہے کہ فطرت کے مہیجات کے خلاف مقاومت اختیار کی جائے نہ کہ ان کے عمل کے سامنے اپنے تئیں رحم و کرم پر چھوڑ دیا جائے۔ جو کچھ موجود ہے اس کی مقاومت اس لئے کرنا چاہئے کہ جو موجود نہیں ہے اس کی تخلیق ہو۔ ایسا کرنا صحت و زندگی سے عبارت ہے۔ اس کے ماسوا جو کچھ ہے وہ زوال اور موت کی طرف لے جانے والا ہے۔ خدا اور انسان دونوں دوامی تخلیق سے قائم و زندہ ہیں''۔

یہ اس ملک کے لوگوں کے لئے ایک نئی آواز تھی۔ ان کے کان اردو غزل کی سریلی لیکن تھکا دینے والی لَے کے عادی ہو چکے تھے اور غزل نے نہ صرف زندگی کو جامد اور بے رنگ سا بنا رکھا تھا بلکہ لوگوں کا جمالیاتی

احساس تک مردہ کر دیا تھا۔ ہیت کے اعتبار سے غزل محض قافیہ پیمائی ہو کر رہ گئی تھی۔ وہ الگ الگ شعروں کی جو اشارتی انداز سے خوبصورت پیرایہ میں جدا جدا خیالات کی ترجمانی کرتے تھے ایک لڑی تھی، جس میں قدر مشترک صرف قافیہ تھا۔ اس کے مضامین رسمی، قدیم اور عامیانہ تھے۔ اگرچہ احساس کے تجزیہ میں کافی نفاست تھی۔ خود اقبال نے اپنے دیوان میں دہلی کے آخری زوال آمادہ شاعر داغ کے زیر اثر رسمی غزل گوئی کی تھی۔ اسی کے ساتھ وہ "صبح کا ستارہ، جگنو، شمع و پروانہ، ہمالیہ اور قدرت" جیسی نظمیں بھی لکھ رہے تھے جن کی ابتدا حالی اور آزاد نے کی تھی۔ نظم کی صنف نے اقبال کے ہاتھ میں نہ صرف ایک طاقتور حربہ کی شکل اختیار کر لی بلکہ وہ اردو شاعری کے میدان میں اتنی آگے بڑھ گئی کہ اس نے غزل کو پیچھے چھوڑ دیا۔ اقبال نے شاعری کی دوسری اصناف کو بھی اتنی ترقی دی کہ کسی اور شاعر نے اس سے پہلے اس سلسلے میں اس قدر کامیابی نہیں حاصل کی تھی۔ انہوں نے بعد میں غزل کی طرف پھر توجہ کی تو اس کا پرانا انداز بالکل منقلب کر دیا۔ اس کی کلاسکیت ختم ہو گئی اور پر لطف طنز سے لے کر عمرانی مسائل پر اظہار خیال تک اس کے موضوعات میں داخل ہو گئے۔ اس کی بنیاد بدل گئی اور اگر آج غزل کا احیا ہو رہا ہے تو بلاشبہ اس کا سبب اقبال کی نئی طرز کی غزل گوئی ہے۔ اقبال کی حسب ذیل غزلوں کا پیشرو شعرا کی مندرجہ بالا غزلیات سے مقابلہ کیا جائے تو اس فرق کا اندازہ آسانی سے ہو سکتا ہے:۔

عالم آب و خاک و باد! سر عیاں ہے تو کہ میں ؟
عالم وہ جو نظر سے ہے نہاں اس کا جہاں ہے تو کہ میں ؟
وہ شب و روز سوزِ غم کہتے ہیں زندگی جسے !
اس کی سحر ہے تو کہ میں ؟ اس کی اذاں ہے تو کہ میں ؟
کس کی نمود کے لئے شام و سحر ہیں گرم سیر
شانۂ روز گار پر بارگراں ہے تو کہ میں ؟
تو کفِ خاک و بے بصر، میں کفِ خاک و خود نگر
کِشت وجود کے لئے آب رواں ہے تو کہ میں ؟

اس باب میں ہم اقبال کا بہ حیثیت اردو شاعر کے تذکرہ کر رہے ہیں۔ ان کی بلند مفکرانہ صلاحیتوں کا تذکرہ ایک اور باب میں کیا گیا ہے۔ اقبال فارسی کے بھی بہت بڑے شاعر تھے اور دونوں زبانوں میں

انہوں نے شاعری کو اپنی اعلیٰ فکر کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ فلسفیانہ موضوعات پر قلم اٹھانے اور شاعر کو اپنے خیالات کا آئینہ بنانے کے لحاظ سے اردو میں اقبالؔ کی وہی حیثیت ہے جو جرمن زبان میں گوئٹے یا اطالوی ادب میں دانتے کی ہے۔ اقبالؔ کے کمال کا عالمگیر اعتراف کیا گیا ہے جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اردو ادب کو آج دنیا کے ادبی نقشے پر جگہ مل گئی ہے۔

اقبالؔ نے ایک طویل عرصہ تک اردو شعر و ادب کی خدمت کی۔ اس تمام دوران میں روایتی اردو ادب اپنی پرانی ڈگر پر چلتا رہا۔ سرشارؔ (۱۸۴۷ء۔۱۹۰۲ء) اور شررؔ (۱۸۶۰۔۱۹۲۶) کے ہاتھوں ناول نویسی نے ترقی کی۔ موخرالذکر نے نامورانِ اسلام کی زندگی تاریخی ناولوں کی شکل میں پیش کرنے کی کوشش کی۔ مرزا رسوا نے اپنے بعض ذاتی تجربات کا عکس پیش کر کے ناول میں اصلیت کا روپ بھرا مگر حقیقتاً جس شخص نے ناول نویسی کو بام عروج پر پہنچایا وہ منشی پریم چند تھے۔ پریم چند ہی اردو کے پہلے اور قابل قدر مختصر افسانہ نویس بھی تھے۔ ان کی کوششوں سے مختصر افسانہ نے ناول کی جگہ لے لی۔ موجودہ پاکستانی افسانہ نویسوں میں احمد علی اور سعادت حسن منٹو پیش کئے جا سکتے ہیں۔

ادبی تنقید اور علمی سرگرمیوں کے سلسلے میں اہم ترین نام مولوی عبدالحق اور سید سلیمان ندوی کے ہیں ۔ موجودہ دور میں ادبی رسائل کی مقبولیت اتنی بڑھ گئی ہے اور تعلیم یافتہ طبقہ ان سے اس قدر متاثر نظر آتا ہے کہ اس کی مثال ہمیں اٹھارویں صدی کے انگلستان اور موجودہ فرانس کے سوا کہیں نہیں ملتی۔

شاعری کی دو قسمیں ہو گئی ہیں۔ غزل اور نظم۔ جہاں تک غزل کا تعلق ہے وہ کم و بیش سابقہ روایات کی پابند رہی۔ امیرؔ و داغؔ کے رنگ کی تقلید حد کمال کو پہنچ گئی۔ غالبؔ نے اس صنف میں جدت و تازگی پیدا کی اور ان کے اثر سے تین چار بڑے غزل گو پیدا ہوئے۔ ان میں سے ایک یعنی جگر ابھی حال تک حیات تھے۔ اردو غزل کے یہ نئے شعرا مغربی خیالات کے ماحول میں رسے بسے ہوئے تھے اور ان میں سے ہر ایک نے اس تاریخی تصادم کا اثر مختلف طریق قبول کیا۔ فانیؔ کے ہاں ان کے عہد کی سوسائٹی کی قنوطیت صاف جھلکتی ہے۔ اصغرؔ کے کلام میں اس کا اثر ایک متصوفانہ بیخودی کی شکل میں نظر آتا ہے۔ حسرتؔ جو ایک سیاسی رہبر، ولی صفت زاہد اور انفرادیت پسند انسان تھے اپنی غزل میں خلوص کا رنگ بھر دیتے ہیں۔ جگر نے زبان کی سادگی اور انداز بیان کے ذریعہ ایک نادر اشارتی مفہوم اور شاعرانہ حسن پیدا کیا۔ پاکستان کے موجودہ نوجوان شاعر غزل کو ایک نئی زندگی عطا کر رہے ہیں۔ اب اس کے موضوعات خالص عشقیہ کے سوا معاشرتی بھی ہو گئے ہیں اور یہ براہ راست یا بالواسطہ اقبالؔ کا اثر ہے۔

نظم میں تقریباً تمام دوسری اصناف شامل ہیں ۔ متعدد شعرا نے بین الاسلامی موضوعات پر زوردار نظمیں لکھی ہیں ۔ جوش ملیح آبادی نے اپنی راہ سب سے جدا نکالی ہے ۔ وہ انقلابی شاعر کے ساتھ ساتھ شراب' عورت اور نغمہ کے بھی رسیا ہیں ۔ عورت نسبتاً باعزت عورت اور نغمہ کا تذکرہ زیادہ تر اور شاید شراب کا کم تر مگر کافی احتیاط اور سلیقہ کے ساتھ اردو ادب کے ایک اور شاعر اختر شیرانی کے ہاں بھی پایا جاتا ہے ۔ اگرچہ بیچارے کی موت کثرت شراب نوشی کی وجہ سے واقع ہوئی ۔ اس کے بعد شاعری میں ن ۔ م ۔ راشد اور فیض احمد فیض کے تجربے قابل ذکر ہیں ۔ پاکستان کے بہت سے موجودہ شعرا پر جن میں سے بعض کا مستقبل شاندار معلوم ہوتا ہے انگریزی شعرا ایلیٹ' آڈن اور اسپینڈر کا کافی اثر پڑا ہے ۔ اگرچہ یہ زیادہ تر سطحی معلوم ہوتا ہے ۔

اب تک ہم نے اردو ادب کے خاص دھارے ہی کا تذکرہ کیا ہے لیکن آج پاکستان کا ہر صوبہ اس امر کا دعویٰ دار ہے کہ اردو زبان کا وطن وہیں ہے اور تقریباً سب ہی کو اردو کے مولد ہونے کا بھی دعویٰ ہے ۔

حال میں علاقہ سندھ کے بعض اہل علم نے دعویٰ کیا ہے کہ اردو یہاں پیدا ہوئی ۔ پیر حسام الدین راشدی صاحب نے ایک دلچسپ سلسلہ مضامین میں یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ اردو سندھی ملتانی سے نکلی ہے اور دکنی اردو کی ابتدائی زبان کے مقابلے میں سندھ میں اردو کی ترقی کی مثالیں پیش کی ہیں ۔ سلطان محمد قلی قطب شاہ والی گولکنڈہ کے زمانے میں سندھ میں اردو کا ایک بڑا مقبول شاعر میر محمد فاضل سکھر میں موجود تھا ۔ ۱۷۰۰ء سے ۱۹۰۰ء تک کے زمانے کے سندھی ادب فارسی' اردو اور سندھی تینوں زبانوں میں لکھا جاتا تھا ۔

سندھ کی اردو شاعری تاریخی لحاظ سے بھی تین ادوار میں تقسیم کی جاسکتی ہے ۔ ۱۷۰۰ء سے ۱۷۴۷ء تک' ۱۷۴۷ء سے ۱۸۴۳ء تک اور ۱۸۴۳ء سے ۱۹۰۰ء تک' سرائیکی سندھی جس کا زمانہ اٹھارہویں صدی ہے 'الفاظ اور لہجہ کے اعتبار سے اردو سے ملتی جلتی ہے اور اردو کے بعض شعرا کے زیر اثر جو دہلی سے ہجرت کر کے یہاں آئے اردو کے سندھی شعرا کا پہلا مکتب ظہور میں آیا ۔ اس دور کے خاص نمائندہ شیخ درد یار' سید حیدر الدین کامل اور میر حفیظ الدین علی ہیں ۔ اس کے بعد دوسرے دور کے شعرا آتے ہیں جن میں میر علی شیر قانع اور سید ثابت علی شاہ شامل ہیں ۔ سچل سرمست جو شاہ عبداللطیف بھٹائی کے بعد سندھ کے سب سے بڑے صوفی شاعر گزرے ہیں اردو میں بھی شعر کہتے تھے ۔ تیسرے دور میں جس کا زمانہ ستر ھویں صدی کا آخری حصہ ہے سندھ کے وہ اردو شعرا شامل ہیں جن کی زبان زیادہ ترقی یافتہ ہے اور جنہیں برصغیر کی اردو شاعری و عام ترقی و نشو و نما میں شریک سمجھنا چاہیے ۔

ادھر اہل سرحد کا دعویٰ ہے کہ اردو کا آبائی وطن ان کا صوبہ ہے۔ ان کا استدلال یہ ہے کہ وہاں مسلمانوں کی آمد محمود غزنوی کے حملہ کے ساتھ ۱۰۰۱ء میں شروع ہوئی اور اس کے بعد مسلمانوں کی ہر فتح کے ساتھ مسلم ثقافت کے قدم آہستہ آہستہ زیادہ مضبوطی کے ساتھ جمتے چلے گئے۔ چنانچہ خارجی اور مقامی اثرات سے مل جل کر ایک زبان بنی جس کا نام ''ہندکو'' ہے اور جو اپنی ابتدائی شکل میں اردو سے بہت قریب ہے۔ ہندکو پشاور اور کوہاٹ کی وادیوں میں آج بھی بولی جاتی ہے۔ صوبہ سرحد کے اہل علم آج بھی اپنے ہاں کے ایسے اشعار پیش کرتے ہیں جو سلطان محمد قلی قطب شاہ کے اشعار سے زیادہ پرانے ہیں۔ انہوں نے اپنے قدیم اور مقبول ترین شعرا رحمٰن بابا اور خوشحال خاں خٹک کی اردو یا نیم اردو غزلیں دریافت کی ہیں۔ ان ابتدائی کوششوں کے بعد تقریباً دو سو برس تک ہمیں علاقہ سرحد میں اردو کی نشو و نما کے کوئی آثار نہیں ملتے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ اس علاقے کے حالات اعتدال پر نہیں رہے۔

علاقہ سرحد میں اردو ادب کا دوسرا نمایاں دور قاسم علی آفریدی کے دیوان سے شروع ہوتا ہے۔ اس مخطوطہ پر ۱۸۲۰ء کی تاریخ درج ہے اور اس میں اردو فارسی اور پشتو زبان میں غزلیں درج ہیں۔ قاسم علی آفریدی کی غزلوں پر دہلی کی شستہ زبان اور شائستہ درباری لہجہ کا اثر صاف ظاہر ہے۔ اس وقت تک سرحدی علاقوں کی اردو تصانیف برصغیر کے عام اسلامی ثقافتی اتحاد کا جزو ہو چکی تھیں۔ ۱۸۸۷ء میں سید دلاور علی شاہ نے اردو کو پشاور میں مقبول بنایا۔ جب ۱۹۰۳ء میں پشاور میں اسلامیہ کالج کی بنیاد پڑی تو وہاں اردو شاعری کا رواج عام ہو گیا اور اردو شعرا کی ایک باقاعدہ جماعت پیدا ہو گئی جن میں سائیں احمد علی بسمل پشاوری' طالب پشاوری اور دلاور خاں بیدل شامل ہیں۔ بیدلؔ علاقہ سرحد کے پہلے اردو شاعر ہیں جن کا دیوان طبع ہو چکا ہے۔

اس کے بعد علاقہ سرحد کے موجوزنوجوان اور طاقتور شعرا کا گروہ ہے۔ جنھوں نے اپنے صوبہ کی اردو شاعری کو ایک نئی زندگی عطا کی ہے۔ اس گروہ میں ضیاؔ جعفری' فارغؔ بخاری' رضاؔ ہمدانی' مظہر گیلانی اور خاطرؔ غزنوی شامل ہیں۔

بنگال میں ثقافتی اور درباری زبان فارسی تھی اور یہ صوبہ ثقافتی اعتبار سے مشترکہ مسلم ورثہ کی بنیاد پر ترقی کرتا رہا۔ آٹھ سو برس کی مسلم حکمرانی کے زمانے میں ہم دیکھتے ہیں کہ ابتدائی بنگلہ اور ابتدائی اردو شاعری کے اجزا مشترک تھے اور ان دونوں زبانوں کے ادب کے موضوعات بھی اکثر ایک سے ہوتے تھے۔' سیف الملوک و بدیع الجمال' اردو بنگلہ دونوں زبانوں کے ابتدائی قصوں میں سے ہے لیکن گذشتہ دو سو برس

میں ہندوؤں کی جارحانہ وطن پرستی اور غیر ملکی مفادات نے آہستہ آہستہ بنگلہ کو ابتدائی مسلم روایات اور اردو زبان سے دور کردیا۔ بعد میں مسلمانوں کی آزادی کی بڑھتی ہوئی تحریک نے صورت حال میں تبدیلی پیدا کی اور قاضی نذرالاسلام نے بنگلہ خیال اور بنگلہ زبان میں پھر سے فارسی اردو الفاظ ومحاوارت اور انداز بیان کو رائج کیا۔

مگر بنگال پر اردو کا اس سے کہیں زیادہ براہ راست حق ہے۔ اردو نثر مرصع اور پر تکلف عبارت آرائی سے آزاد ہو کر اپنی موجودہ شکل میں فورٹ ولیم کالج ہی میں پروان چڑھی اور اسی کالج میں سب سے پہلے اردو لسانیات، صوتیات اور معنویات پر تحقیقاتی کام ہوا۔

اس کے بعد مٹیا برج میں لکھنو طرز کی مرصع نثر کا دوبارہ رواج ہوا۔ انہی کوششوں کے زیر اثر ڈھاکہ میں اردو شعروادب سے دلچسپی پیدا ہوئی اور اردو ادب نے ترقی کی۔

مشرقی پاکستان میں اردو کی ترقی زیادہ تر انفرادی کوششوں کا نتیجہ ہے۔ ڈھاکہ کے شعرا میں عبدالغفور خاں نسآخ مشہور ہیں جو خاص بنگال کے رہنے والے اور غالبؔ کے زمرہ احباب میں سے تھے، اگر چہ اتباع لکھنو کا کرتے تھے۔ انیسویں صدی کے ڈھاکہ کے شاعروں میں احسن علی خان شاہیںؔ مشہور ہیں۔ ایک اور شاعر جن کا نام غالبؔ اوران کے شاگردوں کے ساتھ بہت لیا جاتا ہے سید محمد آزادؔ تھے۔ ان کے بھائی سید محمد آزاد اردو کے نہایت شستہ نثر نویس اور مشہور مزاح نگار گذرے ہیں۔ ایک اور نثر نگار خواجہ عتیق اللہ شیدؔا ہیں جن کا ناول ''عبرت'' مشہور ہے۔ ان کے علاوہ ڈھاکہ کے دوسرے شاعر اور نثر نگار شائقؔ، اخترؔ، صبا اور بیدارؔ ہیں۔ آج بھی ڈھاکہ میں اعلیٰ درجے کی اردو شاعری اور پاکیزہ نثر کی روایت باقی ہے۔ بیگم شائستہ اکرام اللہ نے اردو افسانہ نویسی کی ترقی پر ایک پُر از معلومات کتاب تصنیف کی ہے اور اپنے چند دلچسپ مختصر افسانوں کا مجموعہ بھی شائع کیا ہے۔ موصوفہ نے ادبی اور معاشرتی موضوعات پر بکثرت مضامین لکھے ہیں اور اردو کی خواتین اہل قلم میں آپ ایک بلند مرتبہ رکھتی ہیں۔

oOo

ادبی تنقید

عزیز احمد

تنقید کا ادب سے وہی تعلق ہے جو ادب کا زندگی سے ہے۔ جس طرح ادب کا مستقبل زندگی سے وابستہ ہے' اسی طرح تنقید کا مستقبل، مستقبل کے ادب کا بڑی حد تک پابند ہے۔ ہندوستان میں زندگی ایک ہیجانی اور عبوری دور سے گزر رہی ہے جس میں بہت سی انقلابی قدریں پرورش پا رہی ہیں۔ ہندوستان کی اکثر زبانوں کے ادب میں بھی ہیجان اور تموج اور انقلاب کے آثار نمو پا رہے ہیں۔ اس نئے ادب کے جانچنے کے لئے تنقید بھی نئے پیمانے تراشے گی۔

برگسان نے حیات کے متعلق لکھا ہے کہ جو کوئی بھی شئے جہاں کہیں زندہ اور جاندار ہے اس کے لئے کہیں نہ کہیں ایک لوح سی ہے جس میں وقت کا اندراج ہوتا ہے۔ ادب محض مردہ صنائع اور روایات کا مجموعہ نہیں۔ ادب اگر زندہ اور جاندار ہے تو وہ لوح جس میں اس کے دوران کا اندراج ہوتا جاتا ہے' تنقید کا آئینہ ادب کو اپنی ہی صورت دکھاتا ہے۔ اگر عملی طور پر تنقید سے ادب کو مدد ملتی ہے تو یہ مدد قانون کی نہیں بلکہ عکس کی ہے۔ اپنی آئندہ آرائش خود ادب کے ہاتھ میں ہے کیونکہ ادب ہمیشہ تنقید سے پہلے وجود میں آتا ہے۔ جوں جوں ادب نمودار ہوتا ہے وہ اپنے لئے تنقید کا آئینہ بناتا جاتا اور اس میں اپنا عکس دیکھتا جاتا ہے۔ تنقید اگر پرانی اور بے جان ہے تو چور آئینے کی طرح وہ ادب کے پرتو کا صحیح طور پر انعکاس نہیں کرتی لیکن اگر وہ بدلتے ہوئے ادب کے ساتھ ساتھ بدلتی جائے تو اس کا کام دراصل انہیں قدروں میں نظم و ضبط پیدا کرنا ہے جو نئے ادب سے پیدا ہوتی ہیں۔

بہر حال زندگی' ادب اور تنقید میں ایک طرح سے کا سلسلہ ہے۔ مردہ ادب زندگی کی نقاشی نہیں کرتا اور

مردہ تنقید زندہ ادب کی نقاشی نہیں کرسکتی۔ زندگی، ادب اور تنقید سب ہر کی ہیں۔ ان میں سے کوئی سکون پذیر نہیں۔ تینوں اس اصول کی پابند ہیں "ہستم اگر میروم گرنہ روم نیم"۔

ہم نے ادب زندگی اور تنقید کا الگ الگ نام لیا ہے لیکن اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ یہ الگ الگ اشیا ہیں۔ ادب زندگی ہے اور زندگی وہ ادب ہے جو ضبط تحریر سے آزاد طور پر موجود ہو۔ اسی طرح تنقید، ادب اور زندگی دونوں میں مضمر ہے۔ تنقیدی معیار بھی عموماً اسی زمانے میں بدلتے ہیں جب زندگی اور ادب کے معیار بدلتے ہیں مثلاً غدر کے اثرات سے اردو شاعری میں انقلاب آیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ بالکل اس طرح جیسے آئینے پر عکس پڑتا ہے اور تنقید میں بھی انقلاب پیدا ہوا۔ یعنی حالی کا مقدمہ "شعروشاعری"۔

آج ہندوستان کی زندگی کی طرح، ہندوستان کا ادب اور ادبی تنقید بھی ایک تبدیلی اور انقلاب کے دور سے گذر رہی ہے۔ اب تک مشرق وسطیٰ کے ادب میں بالعموم اور اردو میں بالخصوص اُلٹی گنگا بہتی تھی۔ تنقید اپنے آپ کو مطلق العنان سمجھتی تھی۔ اسی لئے ادب کو ارسطو یا اس کے مشرقی جانشینوں کے اصولوں سے ایک سرِمو انحراف کرنے نہیں دیتی تھی۔ جہاں ادب نے کوئی اپچ دکھائی وہ ادب سے لڑنے مرنے پر تیار ہو جاتی تھی۔ حال حال تک تنقید میں جاگیرداری کے نظام کی سی آمریت تھی۔ اس کا حربہ تعصب تھا۔ جس طرح کا تعصب تنقید کو ادب سے تھا اسی طرح کا تعصب ادب کی زندگی سے تھا۔ فرق اتنا تھا کہ تنقید کی حکومت ادب پر چل گئی۔ ادب کی حکومت زندگی پر کیسے چل سکتی؟ ادب نے شتر مرغ کی طرح ریت میں منہ چھپالیا۔ زندگی کے طوفان سے اس طرح منہ چھپا کے ادب طرح کو مصرع دیتا رہا، مشاعرے منعقد کراتا رہا۔ انوکھے قافیے تراشتا رہا۔ یہاں تک کہ نظیرؔ اکبرآبادی بھی شاہ نصیر کے طلسمات سے محفوظ نہیں ہیں۔ ان کی زندگی بخش شاعری کے ساتھ ہی ساتھ ان کی غزلوں میں بکیل کی کل، چنچل کی چل اور مخمل کی مل بھی ہیں۔

غالبؔ کے زمانے تک اردو پر عربی علم بلاغت اور فارسی روایات ایرانی بہار وخزاں، نرگس وسنبل، بلبل رواج اور تاتاری معشوق کا راج رہا۔ اب تاتاری معشوق کے لئے اس کے اپنے وطن میں بھی کوئی مقام نہیں۔ زیادہ سے زیادہ جدت اتنی ہوتی تھی کہ کبھی کبھی کوٹھے پر بیٹھنے والی طوائف اور شاذ ونادر چلمن کے پیچھے کی نادیدہ معشوقہ کا بھی ذکر آگیا اور ان موضوعوں کے ساتھ لفظی ورزشوں کی کوئی انتہا نہیں تھی۔ دوش نقش پا اور آغوش نقش پا۔ اس طرح دیکھا جائے تو تنقید میں حالیؔ کا کارنامہ بہت اہم تھا۔

حالیؔ اور شبلیؔ کے موازنہ سے اردو تنقید کے دوسرے دور میں دور رجحانات کا اندازہ ہوتا ہے۔ شبلیؔ نے پرانی یونانی ایشیائی تنقید کے معیار کو بڑی حد تک باقی رکھا ہے لیکن انہیں ایک نئی زندگی دی ہے۔ شبلیؔ کی

تصانیف میں علمی تبحر ممکن ہے حالی سے زیادہ ہو اور وہ مغربی طرز تحقیق سے نا آشنا بھی نہیں۔ لیکن ان کے نقد و نظر کی نمایاں خصوصیت ذوق تحفظ ہے۔ انہوں نے کہنہ پیکر میں نئی روح دوڑانے کی کوشش کی ہے۔ حالی نے اس کے برعکس پیکر تک کو بدلنا چاہا ہے۔

حالی اور شبلی کے بعد اردو تنقید زیادہ تر تحقیقی رہی۔ مولوی عبدالحق، سید سلیمان ندوی، محمود شیرانی اور عبدالسلام ندوی نے حالی اور شبلی کی روایات کی شمع روشن رکھی۔ رشید احمد صدیقی نے تنقید کو طنز کے عنصر سے روشناس کیا۔ دکنی ادبیات کے مطالعے اور تحقیق میں محی الدین قادری زور اور عبدالقادر سروری نے اہم خدمت انجام دی۔

تحقیقی تنقید کے ساتھ ہی ساتھ اردو میں تشریحی تنقید کا بھی زور ہوا۔ جس طرح ہر ملک کی تنقید اپنے اعلیٰ ترین ادیب اور شاعر پر بے شمار کتابیں لکھواتی ہے اسی طرح اردو تنقید نے پہلے غالب اور پھر اقبال کی طرف توجہ کی۔ اس تشریحی تنقید کی ابتدا کا سہرا بھی حالی ہی کے سر ہے۔ غالب پر بہت کچھ لکھا گیا اور پھر دفعتاً یہ سارا جوش ''اقبالیات'' کی طرف منعکف ہو گیا اس کی وجہ لازمی طور پر یہ نہیں قرار دی جاسکتی کہ اقبال کو غالب سے بڑا شاعر سمجھا گیا بلکہ اقبال کی شاعری میں اس قدر تنوع اور ہمہ گیری ہے کہ ان کے کلام کے مطالعے سے بے شمار تنقیدی نقطہ نظر اور تنقیدی امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ اقبالیات کا اردو تنقید پر سب سے بڑا احسان یہ ہے کہ تنقید کے لئے بہت سے علوم مثلاً ریاضی، فلسفہ، طبیعیات اور معاشیات سے براہ راست مدد لی گئی۔ اس سے اردو تنقید کی وسعت اور زندگی سے اس کے تعلقات کی استواری کی امید بندھتی ہے۔

گذشتہ چند سال سے اردو نقادوں نے تنقید کے علاوہ قدور کی تنقید کو رواج دینا چاہا ہے۔ اردو میں قدور کی تنقید کی پہلی رو جمالیاتی تھی۔ یہ سلسلہ عبدالرحمن بجنوری سے شروع ہوا۔ پھر نیاز فتحپوری نے جمالیاتی تنقید کے معیار کو گھٹا کے اسے یونانی علم الاصنام کے ہاتھ بیچ دیا۔

قدور کی تنقید سے اور زبانوں کی طرح اردو میں بھی دوسرا تنقیدی انقلاب آیا ہے۔ ادب کی طرح تنقید کو بھی اس کا احساس ہوا ہے کہ معاشی اور اقتصادی حالات کا احتساب کئے بغیر وہ کسی بھی زمانے کے ادب کو پوری طرح نہیں سمجھ سکتی اور تنقید کا کام محض احتساب ہی نہیں، اس کا کام ادب کی مدد کرنا ہے۔ جس طرح ادب کا یہ کام ہے کہ وہ زندگی کی اعانت کرے۔ چنانچہ وہ تنقیدی قدریں جو معاشی اور طبقاتی کشمکش کے احساس کے ساتھ ظہور میں آئی ہیں، اب اردو میں جاگزیں ہوگئی ہیں اور اس کا پورا امکان ہے کہ وہ ترقی کرتی جائیں گی۔

اس نئی تنقید نے مادّی جدلیات اور تاریخ کی معاشی تطبیق پر زور دیا ہے۔ اردو میں اختر حسین رائے پوری اور احمد علی نے اس کی ابتدا کی۔ سجاد ظہیر، احتشام حسین وغیرہ نے اسے ترقی دی۔ میرے خیال میں اس گروہ میں سب سے اہم اور دلچسپ تنقیدیں فراق کی ہیں جن کی انفرادیت نے تنقید کے روایاتی خصائص، اعلیٰ جمالی نقطہ نظر اور مارکسی نظریہ ادب کو اکثر ایک بڑی دلچسپ ترکیب میں حل کیا ہے۔ اس نئی یا ترقی پسند تحریک سے اردو تنقید میں بڑی وسعت اور حرکت پیدا ہوگئی ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ تنقید کا اعلیٰ ترین معیارات روایت نہیں، بلکہ انسانیت ہے۔

ادب کے عمرانی پہلو کے مطالعے کے ساتھ ساتھ مغرب میں اور کئی تنقیدی امکانات نشو و نما پا رہے ہیں جن کا اثر آہستہ آہستہ اردو پر پڑ رہا ہے مثلاً یورپ کی تنقید اس پر برابر زور دے رہی ہے کہ موجودہ ادب کی بہت سی روایات بہت سی پیچیدگیوں کا سراغ ہمیں قدیم ترین اساطیر، عام پسند کہانیوں، اعتقادات اور غیر متمدن انسان کی سرگزشت میں ملتا ہے۔ بہت سی اساطیر تمدن کے باطن میں جاگزیں ہیں۔ ان کے تجربے سے تمدن کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ان تنقیدی نظریوں کا سب سے بڑا اثر یہ ہے کہ چونکہ اساطیر اور کہانیاں ایک ادب کو دوسرے ادب سے ایک تمدن کو دوسرے تمدن سے وابستہ کرتی ہیں۔ اس لئے ادب کو قومی یا جغرافیائی بنیاد پر نہیں پرکھنا چاہئے۔ ادب بین الاقوامی ہے اور ریڑھ کی وہ ہڈی جس نے اساطیر سے نشو و نما پائی ہے، تمام انسانیت کی مشترک میراث ہے۔ کلیم الدین احمد نے اردو تنقید میں سب سے پہلے داستان گوئی کا تجربہ کرتے ہوئے انسانی روایات اور اساطیری روایات کے ربط کو بڑی خوش اسلوبی اور لطف سے بیان کیا ہے۔

یوروپی ادبی تنقید میں اور بہت سے تجرباتی رجحانات ہیں جن میں سے بعض کا اثر اردو کے لئے مضر ہوگا۔ بہت سے پیشہ ور ادیب زندگی کی کشمکش سے الگ رہ کر نت نئی طبع آزمائیاں کر رہے ہیں مثلاً مستقبلیت کی بنیاد تو ماضی کے استبداد سے بغاوت پر رکھی گئی مگر اس کے ذرائع بڑے مضحکہ خیز ہیں مثلاً کلاسکی تخیل آزاد ہجے اور ریاضی کی اشکال اظہارت نے جہاں ادب کی لامحدود آزادی کا دعویٰ کیا اور یہ آزادی خود ایک بڑا ابحث طلب مسئلہ ہے وہاں سیاسی استبداد کے آگے سر بھی جھکا دیا۔ ماورائے واقعیت یا (Surrealism) نے خواب اور بیداری شعور اور عدم شعور، واقعی اور غیر واقعی کے فرق کو مٹانا چاہا مگر عمل میں غیر نمائندہ مضحکہ خیز اور تخیل کا گورکھ دھندا ہو کر رہ گئی۔ تھوریت نے بے شک ہیئت کی حد تک نظمیہ آزاد کا کامیاب تجربہ کیا جس کا اثر ن۔ م۔ راشد سے ہوتا ہوا اردو کی جدید شاعری پر گہرا پڑا لیکن یہ

تحریک بھی ادب کی اندرونی روح کو غیر معمولی طور پر تازہ کر سکی۔ جس طرح زوال بغداد اور تاتاریوں کی یورش کے زمانے میں فارسی شاعری میں تصوف کو فروغ حاصل ہوا تھا اسی طرح دو عالمگیر لڑائیوں کے دوران اور درمیان میں بہت سی مذہبی اور نیم مذہبی تنقیدی تحریکیں یورپ میں پھیلیں جن میں سے آج کل سب سے زیادہ طاقتور تحریک وجودت کی ہے۔ جس کی بنیاد کیر کے گارڈ کی مابعدالطبیعیات پر ہے۔ ''وجود'' کی اصطلاح کو اس تحریک کے علمبردار ژاں پال سارتر نے محض انسان سے متعلق قرار دیا ہے۔ وجود ایک ایسی صفت ہے جو نہ صرف انسان کے خیال کو بلکہ اس کے عمل اور مستقبل کے نقطہ نظر کو متاثر کرتی ہے۔ صاحب وجود فرد کا تصور بڑی حد تک غیر جمہوری ہے۔ ژاں پال سارتر سرے سے فطرت انسانی کا ہی قائل نہیں لیکن بہر حال وہ تاریخی حالات کی اہمیت، انسان کی قوت ارادی اور فرد کی آزادی کو تسلیم کرتا ہے۔ لیکن یہ آزادی بھی مجبوری کی پروردہ ہے۔ وجودیت کی یہ تحریک فرانس کی سیاسی جماعت کا ادبی عکس ہے۔

یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ اس قسم کے نظریاتی تنقیدی تصورات اردو میں کس حد تک منتقل ہوں گے۔ احمد علی نے اپنے جدید ترین افسانوں میں ورجینا دولف کی اندرونی خود کلامی کی نقل کی ہے۔ اس اندرونی خود کلامی میں ایک کردار بلا بیان و تقریر اپنے باطنی خیالات کا اسی بے ربطی اور عدم تسلسل سے اظہار کرتا جاتا ہے، جیسے وہ اس کے ذہن میں آتے ہیں۔ محمد حسن عسکری نے حال حال میں اپنے تنقیدی مضامین میں جیمز جوئس کا بہت ذکر کیا ہے لیکن وہ نہ اس کے بنیادی نظریے کو سمجھتے ہیں اور نہ انہوں نے زندگی اور حکمت سے اس کے نظریئے کے تعلق کا مطالعہ کیا ہے۔ جیمز جوئس نے زبان کو فن تحریر سے مختلف شئے قرار دیا ہے۔ زبان ایک بڑی قدیم چیز ہے جو شعور کے تمام طریقوں پر حاوی ہے۔ طاقت گفتار کو دماغ کے علاقہ تعلق میں بڑی اہمیت کا مقام حاصل ہے۔ یہ علاقہ تعلق وہی ہے جہاں ٹیلیگراف ایکسچینج کی طرح ہمارے تمام ہیجانات، اضطراری افعال اور جلوے ایک دوسرے کا راستہ قطع کرتے ہیں۔ اس طرح زبان کی حیثیت جیمز جوئس کے یہاں قریب قریب ایک چھٹے حواس کی ہے۔

اردو تنقید کو بھی بہت جلد ان سب نئے نظریوں سے نبٹنا ہوگا۔ میری رائے میں اردو تنقید کو ہندوستان کے ادب ماحول معاشرت کی زیادہ پابندی کرنی ہوگی۔ اور اس لئے جدید مغربی رجحانات کے تنوع اور انوکھے پن کی تقلید سے فائدہ نہ ہوگا۔ سائنسی نظریوں کو تو اردو میں ضرور فروغ ہوگا لیکن ہماری تنقید صدیوں کے علم باطن کے مقابل اپنی بے بسی سے اتنا اکتا چکی ہے کہ اندرونی اور باطنی نظریئے شاید ہی اسے اپنے طلسم میں اسیر کر سکیں۔ اندھی تقلید کا جو رجحان ہماری تنقید میں ہے وہ بھی رفتہ رفتہ جاتا رہے گا۔

اغیار کے افکار و تخیل کی گدائی
کیا تجھ کو نہیں اپنی خودی تک بھی رسائی

ooo

ہماری تنقید کو عقل اور عام سمجھ بوجھ کے بغیر حق خودارادیت حاصل نہیں ہوگا۔ اکثر جدید اردو رسالوں کے اداریوں یا تنقیدی مضامین میں ایسی غیر ذمہ دار، دریوزہ گر، ایسی بے اصولی اور افراتفری نظر آتی ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ تنقید میں کسی فوجی تنظیم کا ساسخت نظم وضبط ہو۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ تنقید کی ایسی عسکری آمریت ادب کے لئے بہت مضر ہے لیکن تنقید میں کم سے کم اتنا تو ضبط اور احساس فرض ہونا چاہئے جو کسی جمہوری ریاست کی پولیس میں ہوتا ہے کیونکہ تنقید ادب کی شورذی جمہوریت میں پولیس کا کام انجام دیتی ہے۔ اسے چاہئے کہ ادب کو نہیں بلکہ اپنے آپ کو نظم اور ضبط کا خوگر بنائے اور تنقید کے نظم وضبط کی واحد صورت تعقل ہے۔ ہماری تنقید میں عام عقل، عام سمجھ بوجھ کی بڑی ضرورت ہے۔ یہ وہ جنس ہے جو مشرق میں عموماً کم یاب رہی ہے۔ اقبال ہمیشہ عشق اور وجدان کو عقل پر ترجیح دیتے رہے۔ اپنی پوری شاعری میں ایک اور صرف ایک مقام پر انہوں نے عشق کو عقل کی تقلید کا مشورہ دیا ہے اور وہ ادب اور تنقید میں:

عشق اب پیرویٔ عقل خدا داد کرے
آبرو کو چۂ جاناں میں نہ برباد کرے
کہنہ پیکر میں نئی روح کو آباد کرے
یا کہن روح کو تقلید سے آزاد کرے

ooo

کہنہ پیکر میں اب نئی روح آباد ہو رہی ہے۔ تقلید سے بھی رفتہ رفتہ آزادی حاصل ہو رہی ہے اور ہوتی جائے گی۔ اردو تنقید ابھی سے اپنے بہت سے پرانے آلے اور ہتھیار چھوڑ رہی ہے۔ درزی کے گز کی طرح اب وہ شاعری کو محض ردیف یا الف و نشتر ترتیب یا بندش کی چستی کے پیمانوں سے نہیں ناپتی لیکن اردو تنقید بعض خارجی احکامات کی بھی فرماں بردار رہ چکی ہے۔ خصوصاً اخلاقیات اور غیر منظم مبہم جمالیات کی۔

اخلاقیات کا مسئلہ ذرا پیچیدہ ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اخلاقیات کے بہت سے پہلو اضافی ہیں جو زمان و مکان کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں، لیکن اخلاقیات کی عمرانی ضرورت کی تہہ میں بعض انسانی

قدریں ہیں بعض ایسی خصوصیتیں ہیں جو بنی نوع انسان کی ترقی اور آسودگی کے لئے ضروری ہیں۔ اگر یہ انسانی قدریں مستقبل کے ادب میں نمایاں ہیں تو کوئی وجہ نہیں کہ مستقبل کی تنقید ان سے گریز کرے۔

اب رہ گئی جمالیات۔ پرانی جمالیات تو وہی رعایت لفظی ہے جس کا جُوا اردو تنقید راستے میں اتار آئی ہے۔ اسی کو ادب برائے ادب کہہ لیجئے۔ اس کا اردو تنقید کے مستقبل میں کوئی مقام نہیں۔ نئی جمالیات میں جو کروچے کے فلسفے میں کمال کو پہنچی ہے، جو یورپ سے حال حال میں آئی ہے اور جو اردو تنقید میں اچھی طرح ضم نہیں ہونے پائی، اس کا معاملہ ذرا ٹیڑھا ہے۔ یقینی طور پر حسن و جمال زندگی کی ایک بہت بڑی قدر ہے۔ جمال اگر کسی مقام پر زندگی کو آگے بڑھانے میں براہ راست مدد نہیں کرتا تب بھی وہ زندگی کو خوبصورت اور خوشگوار بناتا ہے۔

عریانی کا مسئلہ اس کے مقابلے میں بہت کم اہمیت رکھتا ہے مگر اس کا تعلق جمالیات سے بھی ہے۔ وہ عریانی جس سے زندگی کے سمجھنے یا تنقید میں مدد ملے انسان پرست تنقید میں ہمیشہ جائز رہے گی۔ عریانی خواہ وہ بدن ہی کی عریانی کیوں نہ ہو اگر جمال کی قدر کو نمایاں کرے تب بھی وہ زندگی میں ایک مقام رکھے گی۔ البتہ ایسی عریانی جس کا مقصد زندگی سے فرار اور محض عیاشی ہو، جو ادب کو زندگی سے بے توجہ کرنا چاہے اس کی روک تھام ضرور تنقید کا فرض ہوگا۔

اردو تنقید کو ایک بڑا اہم کام انجام دینا ہے۔ یہ ایسی طرح کی خدمت ہے جو ادب زندگی کی انجام دیتا ہے۔ اس کا نام ارسطو نے Catnarsis رکھا ہے۔ اس کا ترجمہ صحت و اصلاح کر لیجئے۔ ادب صحت و اصلاح کا یہ عمل اندرونی طور پر کرتا ہے لیکن تنقید کو اکثر جراح کا نشتر سنبھالنا پڑتا ہے۔ جس طرح انسان بیماریاں جھیلتے ہیں اسی طرح ادب میں بھی طاعون آتے ہیں، وبائیں پھیلتی ہیں۔ ادب کو کبھی کبھی معیاری بخار ہو جاتا ہے اور بحران تو ادب کی بڑی عام بیماری ہے۔ اس کے لئے تنقید میں سائنسی صحت و اصلاح کی ضرورت ہے۔ ممکن ہے کہ جوشاندہ زکام کے لئے اکسیر ہو مگر یونانی طبیب بالعموم انسانی جسم کی ساخت کی گہری تفصیلات اور دوران خون کی خصوصیات سے اچھی طرح واقف نہیں ہوتا۔ اسی طرح تنقید میں بھی ارسطو اور حسین بن اسحاق کے نسخے کچھ تبرک ہی کی سی خصوصیت رکھتے ہیں۔ تنقید اگر ادب کی سائنسی صحت و اصلاح کرنا چاہے گی تو سب سے پہلے اسے تشخیص ہی میں بڑی محنت کرنا پڑے گی۔ یورپ کے رومانی ادب کے مرکب اور پیچیدہ مرض پر پروفیسر ماریو پراتس نے رومانی کرب کے نام سے ایک پوری کتاب لکھی ہے۔ نفسیات تحلیلی کا براہ راست انجذاب، ادب کے لئے بسا اوقات ایک خطرناک بیماری مگر تنقید

کے لئے ایک بڑا کار آمد آوزار ہے۔ صحت و اصلاح کے لئے تنقید کو بہت سے جدید علوم کا سہارا ڈھونڈنا پڑے گا مثلاً علم الانسان، عمرانیات، معاشیات، تاریخ، ریاضی، طبعیات اور حیاتیات۔ اسے ہر قسم کے تحقیقی نشتر فراہم کرنے ہوں گے تا کہ وہ ادب کے فاسد خون کو فصد کھول کے نکال سکے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ اسے انفرادی طور پر ہمارے نوجوان ادیبوں کی ان ذہنی حسرتوں اور تمناؤں کا تجزیہ کرنا پڑے گا جن کی وجہ سے وہ زندگی سے آنکھیں چار نہیں کر سکتے۔

تنقید بلا ماضی کو ساتھ لئے ہوئے مستقبل کی طرف قدم نہیں بڑھا سکتی۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ وہ ماضی کی پابند رہے۔ نہیں بلکہ وہ ماضی کے تجربے کو اپنے آئندہ عمل کے لئے ہمیشہ حرکت کا پابند رکھے۔ اقبال نے انسان کامل کی پہچان یہ بتائی ہے کہ وہ آفاق میں نہیں بلکہ آفاق اس میں گم ہوں۔ سچی تنقید کی پہچان یہ ہے کہ وہ ماضی میں گم نہ ہو، مگر ماضی اس میں اچھی طرح جذب ہو چکا ہو اور وہ آزادی اور ارادوں میں بڑھ سکے۔

oOo

جدید اردو تنقید

عزیز احمد

یوں دیکھیئے تو ایک لحاظ سے جدید اردو تنقید ایسی زیادہ جدید بھی نہیں۔ جن کو حالی اور شبلی کی جانشینی کا شرف حاصل ہوا تھا وہ ابھی تک زندہ ہیں اور لکھ رہے ہیں۔ تنقید میں سب سے زیادہ واجب الاحترام نام آج بھی مولوی عبدالحق، سید سلیمان ندوی اور عبدالسلام ندوی کے ہیں۔ (۱) رسالہ ''سویرا'' لاہور شمارہ ۴۔

بالکل جدید تنقید اور ان بزرگوں کی تنقید نگاری میں بڑا فرق یہ ہے کہ ان بزرگوں کی تنقید میں تبصرے کا تعلق تحقیق سے زیادہ اور قدور سے کم ہے اور اس کی اس زمانہ میں ضرورت بھی تھی۔ تاریخی اور تحقیقی نقطہ نظر سے اس زمانہ میں تنقید میں صحت کی بڑی ضرورت تھی اور یہ ایک قدرتی بات تھی کہ تبصرہ کا رخ معروضی ہو۔

یہی روش سالہا سال باقی رہی، محمود شیرانی، محی الدین قادری زور، عبدالقادر سروری، محمد یحییٰ تنہا، حامد حسن قادری، مسعود حسن رضوی ادیب اور اسی طرح اکثر یونیورسٹیوں کے پروفیسر تحقیقی تنقیدیں لکھتے رہے۔ تحقیقی تنقید کا تعلق زندگی کے مقابل، ادب سے اور ادبی تاریخ سے زیادہ ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے ان سب اساتذہ نے تاریخ ادب اردو کی بڑی بیش قیمت خدمت انجام دی اور تنقید کا صحیح ذوق پیدا کرانے میں ان سب کا بڑا حصہ ہے لیکن تاریخی پس منظر پر ان سب کی اتنی نظر تھی کہ ادب اور روزمرہ زندگی میں جو اہم رشتہ ہے وہ بھی ساتھ ہی نمایاں نہ رہ سکا۔ یہ سب تنقید نگار اس نقطہ نظر سے موردالزام بھی نہیں قرار دیئے جاسکتے کیونکہ تحقیق کے اعتبار سے تنقید نگاری قدور کے لحاظ سے تنقید نگاری سے بالکل مختلف چیز ہے اور دنیا کے ہر ادب میں تنقید نگار دو گروہوں میں بٹ جاتے ہیں۔

جدید اردو تنقید نگاروں کا وہ گروہ جس نے قدور کی اہمیت پر زور دیا دراصل اسی پہلے گروہ، تحقیقی تنقید نگاروں کے گروہ ہی سے نکل کے الگ ہوا ہے۔ اگر ایک طرف ''اردو ہندوستانی'' اور ''معارف'' اعلی

ترین تنقیدی گروہ تھے تو ساتھ ہی ساتھ ''نگار'' نے بھی تنقید کی طرف قدم بڑھایا۔ نگار کے مدیر نیاز فتحپوری کا ذہن تنقید میں بھی اسی قدر الجھا ہوا معلوم ہوتا ہے جتنا عام تحریر میں۔ قدر بیشک ان کی تنقید کا بنیادی اصول ہے۔ لیکن قدر رر۔ جمانی قدر نیاز کی تحریروں میں طفلانہ وغیر عالمانہ ہے۔ جمالی قدر نیاز کی تحریروں میں یونانی علم الاصنام اور انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا کی نقل ہے۔ لیکن ''نگار'' کے مضمون نگاروں میں کم سے کم دو میں بڑی ناقدانہ صلاحیت تھی۔ یہ دونوں گورکھپور کے رہنے والے ہیں۔ دونوں شاعر ہیں' ایک اچھا دوسرا معمولی۔ دونوں ادبیات کے استاد ہیں۔ ان کے نام اب کافی مشہور ہو چکے ہیں۔ فراق گورکھپوری اور مجنوں گورکھپوری۔

فراق اور مجنوں گورکھپوری دونوں کی عملی تنقید اس پہلے گروہ کی تنقید سے بادی النظر میں مختلف نہیں معلوم ہوتی۔ دونوں کو پرانی اردو شاعری سے اتنی ہی دلچسپی ہے جتنی عبدالسلام ندوی یا مسعود حسن رضوی کو۔ ان دونوں نے مصحفی اور میر کے ایک ایک شعر کا الگ الگ ذائقہ چکھا ہے۔ لیکن اسی ذائقے میں ایک ایسی کیفیت بھی ہے جو ان کو ہمعصر تنقید نگاروں کے اس پہلے گروہ سے ممتاز کرتی ہے۔ یہ کیفیت ایک طرح کی تربیت یافتہ انفرادیت کی ہے۔ انفرادیت کی تربیت یوروپ کے جدید ترین تنقیدی نظریوں نے کی ہے۔ کہیں اور خصوصیت سے مجنوں گورکھپوری کے یہاں یہ نظریے اچھی طرح ہضم بھی نہیں ہوئے ہیں۔ لیکن انفرادیت بہر حال موجود ہے۔ مجنوں گورکھپوری کی عملی تنقید میں کم' فراق گورکھپوری کی عملی تنقید میں زیادہ۔ فراق گورکھپوری کا بڑا کمال یہ ہے کہ وہ ادبی تنقید میں بجلی کے تار سے پرانی موم بتیاں جلاتے ہیں۔ مصحفی پر انہوں نے ایک بڑا دلچسپ مضمون لکھا ہے جس کی ابتدا ایک ایسے اہم لطیف تنقیدی نکتے سے کی ہے کہ اس کی جتنی تعریف کی جائے کم ہے۔

> ''میرے ایک نوجوان دوست ہیں۔ باتوں باتوں میں ان سے ذکر آیا مصحفی؟ سچ پوچھئے تو ''مصحفی اور مصحفن'' کے فقرے میں اس موڑ کا بھید چھپا ہوا ہے جہاں سے دلی کی غزل گوئی لکھنوی کی غزل گوئی کی طرف پھر جاتی ہے۔ یہ فقرہ دلی اور لکھنو اسکول کے سنگم کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ کیسے؟ سنئے دلی اسکول میں قریب قریب تمام تر ذکر عاشق کا ہوتا ہے اور لکھنو اسکول میں معشوق کا۔ دوسرے لفظوں میں یوں سمجھئے کہ دلی والے داخلی شاعری پر جان دیتے تھے اور لکھنو والے خارجی شاعری پر مٹے ہوئے تھے۔ مصحفی اور مصحفن کو یکجا کر دینا دونوں اسکولوں کے میل کا شگون ہے۔''

فراقؔ اور مجنوںؔ گورکھپوری دونوں اگر عملی تنقید میں پہلے گروہ سے قریب ہیں تو نظری تنقید میں ان سے بالکل مختلف۔ نظری تنقید میں دونوں کی قدریں جمالیاتی کم ہیں اور مارکسی زیادہ۔ جدید نظری تنقید میں مجنوںؔ گورکھپوری کی سطحیت بہت زیادہ نمایاں ہے۔ قدم قدم پر انہیں مغربی تنقید کی اصطلاحوں' مغربی نقادوں کے ناموں اور مارکسی تنقید ادب کے عام اور معمولی اصولوں کی تشریحوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ قدم قدم پر وہ ٹھوکر کھاتے ہیں اور سب سے بڑی ٹھوکر انہوں نے اس مضمون میں کھائی ہے جو اقبالؔ کے متعلق لکھا ہے۔ اقبالؔ کے کلام میں زندگی کی وہی حرکی اشترا کی قدریں ان کی نظروں سے پوشیدہ رہیں جن کے وہ اس قدر مداح ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر بڑے شاعر یا ادیب کی طرح اقبالؔ کے کلام میں بظاہر اگر کچھ تضاد ہے تو وہ ان کے پورے نظام حرکیت کی ترکیب کے صحیح مطالعے کے بعد باقی نہیں رہتا۔ یہاں مجنوں کے سوا اکثر نئے نقادوں نے ٹھوکر کھائی ہے۔ جس میں فراقؔ' احتشام حسین' اختر حسین رائے پوری بھی شامل ہیں۔

لیکن فراقؔ کی نظری تنقید بڑی اعلیٰ پیمانے کی ہے اور جدید ترین نقادوں یعنی ترقی پسند نقادوں میں شاید ہی کوئی ان سے ٹکر لے سکے۔ فراقؔ کی تنقیدی خصوصیت انفرادی ہے اور ان کی انفرادیت نے جمالیات اور مارکسی نظریہ ادب کو ایک ایسی ترکیب میں حل کر لیا ہے۔ جس سے ایک بڑا ہی لطیف اور زندگی بخش نظام تنقید پیدا ہوتا ہے۔ اسی نئے انفرادی نظام تنقید سے وہ عام ادب اور خصوصاً اردو ادب کو جانچتے ہیں۔ ''اردو کی عشقیہ شاعری'' کے عنوان سے انہوں نے ایک بڑی دلچسپ کتاب لکھی ہے۔ فراقؔ کی طرح ان کی تنقید بھی خالص جمالی قدروں اور خالص افادی قدروں کے تصادم کو روک کے تضاد کو رفع کر کے ان دو طرح کی قدروں کو ایک ہی سانچے میں ڈھال لیتی ہے۔ مثلاً غزل اور عام عشقیہ شاعری میں حرکت اور سکون پر بحث کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

''پر عظمت عشقیہ شاعری کا افادی پہلو بھی ہے۔ ایسی شاعری ایک تو ہمارے ادراک وجذبات میں بڑی قوتیں اور لطافتیں پیدا کر دیتی ہے۔ دوسرے ایسی شاعری اس وقت جنم لیتی ہے جب عشق کی شدتیں تو صحیح سلامت رہ جائیں لیکن اس کی کثافتیں اور آلودگیاں شعور میں اپنی ارتقائی صورت حاصل کر لیں۔ اس وقت محبت کا طوفان بھرپور ہوتا ہے لیکن اس میں سکون بھی آ جاتا ہے۔ شاعری اس ہیجان کا نام ہے جس میں سکون کی صفات پائی جائیں۔

فراقؔ اور مجنوںؔ کی تنقیدیں ایک طرح کا حرکی خط ہیں جو حال کی روایتی تنقید سے جدید ترقی پسند

نظریوں کی طرف کھینچا جارہا ہے اور بھی متوازی خطوط جدید تنقید میں کھینچ رہے ہیں۔کلیم الدین احمد نے ایک بے مثل کتاب فن داستان گوئی پر لکھی ہے۔ان کے تنقیدی اوزار بالکل نئے ہیں اور کوئی ایسا ہی نقاد جو مغربی داستانوں اور ان پر تبصروں سے خوب واقف ہو'اردو داستان کا اس فاضلانہ کمال اور تجزیے کی اس خوبی کے ساتھ جائزہ لے سکتا تھا۔فراقؔ کی طرح کلیم الدین احمد کی تنقید کی بڑی خوبی ایک طرح کا تاریخی ربط ہے جو اس فن کے دو زاویوں' دو سلسلوں کو ایک دوسرے سے ملاتا ہے۔

خالص ترقی پسند تحریک سے ذرا ہٹ کر ایک اور صنف اردو تنقید میں گذشتہ دو تین سال کے اندر بہت پھیل گئی ہے۔یہ صنف اقبالیات ہے۔ہر ادب میں کوئی ایک ایسا شاعر ہوتا ہے جس پر بے تحاشا اور بے انتہا کتابیں لکھی جاتی ہیں۔اردو میں غالبؔ کی شرحیں زیادہ لکھی گئیں لیکن کتابیں اقبالؔ پر بہت لکھی گئیں۔ اور اقبالؔ کی شاعری اور ان کے فکر کے ہر پہلو پر۔بڑے اطمنان اور خوشی کی بات یہ ہے کہ ملک کے قابل ترین ادیبوں اور عالموں نے اقبالیات پر قلم اٹھایا اور ہر ایک نے یہ کوشش کی کہ اقبالؔ کے اس پہلو پر زیادہ روشنی ڈالے جس سے وہ خود اچھی طرح واقف ہے۔نذیر نیازی صاحب کی کتاب ''اقبالؔ کا مطالعہ'' اقبالؔ کی ذات اور اس کے فلسفے کو سمجھنے میں بڑی مدد دیتی ہے کیونکہ یہ ایک ایسے شخص کی لکھی ہوئی ہے جو اقبالؔ سے ذاتی طور پر عقیدت رکھتا تھا اور جس پر خود اقبالؔ کو بڑا اعتماد تھا اور ساتھ ہی ساتھ اس فلسفے کے طالب علم نے اقبالؔ کے فلسفے کی تشریحیں ان ہی کی زبانی سنی تھیں۔علیگڈھ اور پنجاب کے بعض پروفیسروں نے اقبالؔ پر بصیرت افروز مقالے لکھے ہیں لیکن سب سے زیادہ قابل قدر کام حیدرآباد کے علما اور خصوصاً جامعہ عثمانیہ کے اساتذہ نے کیا ہے۔اور ہر ایک نے اپنے خاص علمی زاویے سے اقبالؔ کے پیغام یا شاعری کے کسی خاص مسئلے کو پرکھا ہے۔ڈاکٹر رضی الدین کا مقالہ ''اقبالؔ کا تصور زبان ومکاں'' اس لحاظ سے دلچسپ ہے کہ اس میں زبان ومکاں کے تمام مغربی اور مشرقی نظریوں کا خاکہ ہے۔جس سے زبان ومکان کے متعلق اقبالؔ نے اپنے خطبات اور کلام میں جہاں جہاں بہت اختصار سے یا رمزاً اشارے کئے ہیں ان پر روشنی پڑتی ہے۔خلیفہ عبدالحکیم نے جو'رومی' اور 'نٹشے' دونوں پر تحقیق کر چکے ہیں' اقبالؔ کے ان مشرقی اور مغربی استادوں کے اثر کو بڑی خوبی سے پرکھا ہے۔ڈاکٹر ولی الدین نے اقبالؔ کے تصور خودی اور دوسرے الٰہیاتی مسائل پر روشنی ڈالی ہے لیکن اقبالیات میں سب سے نمایاں کارنامہ ڈاکٹر یوسف حسین خان کی کتاب ''روح اقبالؔ'' ہے اور کسی خاص شاعر یا مصنف پر عملی تنقید کی حد تک ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کے ''محاسن کلام غالب'' کے بعد سے اب تک اس جدت' ندرت اور قابلیت سے کوئی اور کتاب نہیں لکھی گئی۔

یوسف حسین خاں صاحب کی کتاب میں بعض بڑے لطیف اور صحیح نکات ہیں مثلاً قلندر کے متعلق ان کی توضیح کہ یہ ایک رومانی تصور ہے یا تھیٹر اور سینما کے متعلق اقبال کے خیالات کا تجزیہ۔

جس طرح ترقی پسند تحریک نے اردو ادب کے ہر شعبے کو قریب قریب تسخیر کرلیا ہے اسی طرح جدید ترین تنقید پر بھی اسی تحریک کا راج ہے۔ فراق اور مجنوں کا میں ذکر کر ہی چکا ہوں۔ گزشتہ دس سال میں ترقی پسند تحریک نے بعض بڑے اچھے تنقیدی مضامین لکھوائے ہیں جنہوں نے اردو ادب کو ذہنی طور پر نئی قدروں سے روشناس کرایا۔ سیاسیات کا داخلہ تنقید میں حالی اور شبلی کے ساتھ ساتھ ہو چکا تھا مگر یہ سیاسیات زیادہ تر مدح یوروپ کی قسم کی تھی اور عبدالرحمٰن بجنوری کے یہاں مدح یوروپ تو کم تھی مگر یوروپ تنقید میں اچھی طرح جذب نہ ہوسکا تھا۔ نئی ترقی پسند تنقید بھی بڑی حد تک یوروپ کی اشتراکی تنقید کی پیداوار ہے۔ مگر اس کی خصوصیت یہ ہے کہ اشتراکیت اس میں ایک حد تک جذب ہو چکی ہے۔ یہ نئی تنقید خالص نقل نہیں معلوم ہوتی۔ مادی جدلیت اور مارکسی نظریہ تاریخ پر اس نئی تنقید کی بنیاد ہے لیکن شروع شروع میں اس نئی تنقید کی اشتراکیت کو زیادہ تر محض ''انسانیت'' کے رنگ میں پیش کیا گیا۔ ہمارے پرانے ادیب زندگی کو فن کا پابند بناتے تھے۔ اس کی مثال اگر دیکھنا ہو تو ولی کی وہ مشہور اور بڑی ہی جمیل غزل پڑھیے:

ترا مکھ مشرقی، حسن انوری، جلوہ جمالی ہے
نین جامی، جبیں فردوسی و ابرو ہلالی ہے
نگہ میں فیضی و قدسی، سرشت طالب و شیدا
کمال بدرؔ دل دہی و انکھیاں سو غزالی ہے

ooo

نئی تنقید کے علمبرداروں نے زندگی اور ادب کے اس تعلق کو الٹ دیا۔ ادب کا معیار ادیب کا فرض اور اس کی تحریر کی خاص قدر اس حقیقت کو قرار دیا کہ ادب اگر زندگی کا جائزہ نہیں تو کچھ نہیں۔ قریب قریب یہی بات کئی ہزار سال پہلے ارسطو نے کہی تھی۔ ادب برائے ادب کی لڑائی دراصل ارسطو اور آسکر وائلڈ کی لڑائی ہے کہ ادب زندگی کی نقل کرے یا زندگی ادب کی۔ زندگی ادب کی نقل اس وقت کرتی ہے جب انحطاط اور جمود کا زمانہ ہو اور ادب زندگی کی نہ صرف نقل بلکہ اس کی تنقید اس وقت کرتا ہے جب زمانہ ہیجان اور حرکت کی طرف مائل ہو اور زندگی کی تنقید ساتھ ہی ساتھ انسانی قدریں خود بخود اجاگر ہونے لگتی ہیں۔

ترقی پسند تنقید میں اختر حسین رائے پوری کا مضمون ''ادب اور زندگی'' بہت دلچسپ ہے۔ بڑی خوبی سے اختر حسین صاحب نے اشتراکی ادبی تنقید کو پہلے نظریاتی طور پر پیش کیا ہے کہ تخلیق ادب معاشی زندگی کا ایک شعبہ ہے اور پھر ہندوستانی تاریخ کے اعتبار سے ہندوستان کی ادبی تاریخ کی بھی انہوں نے معاشی توجیہہ کی ہے۔ مضمون داغوں سے خالی نہیں اور سب سے بڑا داغ یہ ہے کہ اردو ادب سے اپنی ناواقفیت کو انہوں نے بڑے عام اعتراضوں اور الزاموں کے ذریعے چھپایا ہے۔

احمد علی کا بھی ایک دلچسپ مضمون ''ادب کا ترقی پسند نظریہ قریب قریب اسی زمانہ میں شائع ہوا تھا۔ اس کی بڑی خوبی اس کی ہیئت اور تکنیک ہے اور اگرچہ کہیں کہیں مضمون کو جبر و مقابلہ کا سوال بنا کے پیچیدہ کر دیا گیا ہے لیکن مجموعی طور پر اس کے مصنف کی فطانت نے ادب میں تضاد اور یکسانیت کے مطالعے اور ادب اور دیگر فنون لطیفہ کے مسائل کی مشابہت ظاہر کرنے میں بڑی جدت دکھائی ہے۔ احمد علی کے بعد کی تنقیدیں اس معیار سے گرتی ہی گئیں اور حال حال میں انہوں نے ''آرٹ سیاست اور زندگی'' کے نام سے جو مضمون لکھا ہے اس میں زوال زیادہ ہے' احساس جمال کم' جلال اور کمال بالکل نہیں۔ ترقی پسندی سے اب وہ ذہنی طور پر، بہت غیر مطمئن اور بیزار ہیں۔

احتشام حسین بہت غور سے ترقی پسند تحریک کی نمائندگی کر رہے ہیں۔ ان کے قریب قریب مضمون میں مادیت یا مادی جدلیت کا ذکر آنا ضروری ہے۔ ظاہر ہے کہ خالص ترین ادبی نقطہ نظر سے بھی اس ذکر میں ہرج نہیں مگر مشکل یہ ہے کہ تنقید نگار اگر ایک ہی زاویہ نگاہ کا پابند ہو جائے تو اس کی مثال ایک ایسے مسافر کی سی ہوگی جو ایک ہی مقام سے ایک ہی منظر کو عمر بھر دیکھتا رہے۔ مسافر اگر بجائے اس ایک مقام کے کئی اور نقطوں سے اس منظر کو دیکھے تو وہی منظر ہر بار نیا معلوم ہوگا۔ جو چیزیں پہلے مقام سے نظر نہیں آتیں اب نظر آنے لگیں گی۔ احتشام حسین صاحب مادی جدلیت کے اس قدر قائل ہیں مگر عملاً ان کی تنقید میں وہ تقابل موجود نہیں جس کے بغیر ترکیب اور امتزاج حاصل نہیں ہو سکتے۔ اندرونی طور پر یعنی بیانی طور پر نہیں بلکہ ارادی شعوری طور پر یہاں مثبت اور منفی کا وہ سلسلہ نہیں جو فراقؔ کی تنقیدوں میں ہے۔ لیکن اس امر سے انکار کرنا بڑی ہی بے انصافی ہوگی کہ ان کی تحریر میں بڑا سلجھاؤ ہوتا ہے۔ وہ اگرچہ ایک ہی نقطہ نظر کے پابند ہیں مگر اس نقطہ نظر سے پرکھتے ہر چیز کو ہیں' کسی پہلو کو وہ تشنہ نہیں چھوڑتے۔ ان کی تحریر کی ایک بڑی خصوصیت اختصار ہے۔ تفصیلی و تصریحی جملے' مثالیں' جملہ ہائے معترضہ ان کے یہاں کم ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ آئندہ وہ اردو کے اعلیٰ ترین نقادوں میں اپنی جگہ بنا لیں گے۔

لیکن اس ساری جدید تنقید میں خامیاں بھی بہت سی ہیں۔ یہ تنقید خواہ کسی مکتب کی ہو ادب کی ہر صنف کی طرح یورپ اس کے اعصاب پر سوار ہے۔ اس کی بدترین مثال محمد حسن عسکری کی تحریریں ہیں۔ یہ ذہنی قوت ہاضمہ کی کمزوری ہے۔ تقابل کی حد تک اگر یورپ کے تنقیدی نظریوں کو اردو تنقید میں جذب کرلیا جائے تو یہ بڑی کامیابی ہوگی۔ مگر سب سے بڑی بدقسمتی یہ ہے کہ جدید تنقید میں یورپی اثر اچھی طرح جذب نہیں ہوسکا۔ جدید اردو تنقید کے خوشنما صفحے پر جا بجا یوروپ کی تنقید کی نقل میں بدنما دھبے ہیں۔ اس کی ایک وجہ شاید یہ بھی ہے کہ ہمارے نقادوں نے شاید ان بنیادی یونانی تنقیدی نظریوں کا محنت سے مطالعہ نہیں کیا جن سے مشرق اور مغرب دونوں کے تمدنوں میں ادبی اٹھتی ہیں۔ مارکسی نظریہ تاریخ کی روشنی میں بھی اور اس کی روشنی کے بغیر بھی اپنی پرانی تنقید کو جانچنا ضروری ہے اور جدید اردو تنقید کے لئے سب سے اہم مسئلہ اور سب سے زیادہ ضرورت ترکیب اور امتزاج کی ہے۔

oOo

جدید تھیٹر

عزیز احمد

تماشا پسلای روس کی زندگی کا ایک فطری عنصر ہے۔ مظاہرے معاشری جلسے تماشے' درباری تمثیلیں ہمیشہ روسیوں کی اہم ترین مصروفتیں رہیں وہ دماغی خصوصیتیں اور جسمانی اہلتیں جو روسیوں کو عام دنیا سے اور عام مذاق سے کس قدر جداگانہ طرز خیال اور طرز عمل کا عادی بناتی رہتی ہیں ان میں اظہار و تمثیل اور تماشا پسندی کے عناصر کو بھی برابر فروغ دیتی ہیں۔

ہمیشہ سے روس کو تھیٹر سے ایک فطری مناسبت رہی۔ روس کے درباری رقص اپنا جواب نہیں رکھتے۔ روس کا رئیس طبقہ تھیٹر کی سرپرستی میں ہمیشہ منہمک رہا۔ روسی دھقان تک اپنی دھقانی تمثیلوں میں جواب نہیں رکھتے اور اب انقلاب کے بعد بھی اشترا کی روس نے تھیٹر کو اپنے مسلک کی تبلیغ کیلئے انتخاب کیا۔

روسیوں کا طرز خیال' عام یورپ کے طرز خیال سے ہمیشہ مختلف رہا۔ بہیت کا ایک خفیف سا جزو ہمیشہ روسی ذہن پر حاوی رہا نفسیاتی تجزیہ ان کے ادب پر اور ان کے فنون پر اس قدر چھا گیا کہ ان کے زاویہ نگاہ کا ایک جزو بن گیا یہی بہیت اور یہی زاویہ نگاہ روسی تھیٹر پر بھی اپنا مستقل اثر جمائے بغیر نہ رہ سکا۔

ایک اور بہت بڑی خصوصیت جو روس کو دنیا کے تمام ممالک سے ممتاز کرتی ہے حقیقت شعاری ہے حقیقت نگاری کو روسیوں نے اپنے ادب میں مبالغہ کی حد تک بڑھا دیا یہی حال ان کے فنون لطیفہ کا ہے روسی حقیقت شعاری ہی نے روس کے تھیٹر نے باوجود صدہا سال کے مسلسل ارتقاء کے پرواز نہیں کی۔ پھر حقیقت شعاری کے متعلق ہمیشہ جدا جدا بلکہ اکثر متضاد نظریے پیدا ہوتے رہے ان متضاد نظریوں میں سے ہر ایک ایسا تھا کہ برابر کامیاب رہا۔

باضابطہ روسی تھیٹر کی عمر سو سال سے زیادہ نہیں۔ یہ صرف شخصی دماغوں کی رفعت پرواز اور بلند خیال اور عام روسی فنکاروں کی صلاحیت کا نتیجہ ہے کہ روسی تھیٹر نے اس قدر کم مدت میں اتنی ترقی کی۔

استینی سلاوسکی اور اس کا اثر

روسی تھیٹر میں حقیقت شعاری کے رجحان کا اصلی باعث روسی ڈرامانگار ہیں۔ آستروسکی (Ostrovsky) سے حقیقت شعاری کا آغاز ہوتا ہے اور چیشوف میں یہ خصوصیت انتہا کو پہنچ جاتی ہے ان ڈرامانگاروں کے شاہکاروں کو صداقت سے تئیں کرنے میں سب سے پہلے اسی چیز کی ضرورت تھی کہ حتی الامکان حقیقت شعارانہ اسالیب تمثیل استعمال کئے جائیں۔ ایک شخصیت نے جس کو تھیٹر کی حد تک فرق البشر کہا جاسکتا ہے اس حقیقت شعارانہ اسلوب کو کمال پر پہنچادیا۔ میری مراد روس کے مشہور ڈائرکٹر استملی سلاوسکی (Stanislavsky) نے تمثیلوں کو نقل کے درجے سے بہت بلند کر کے خود زندگی کا ایک حصہ بلادیا تھا۔ تمثیلیں، زندگی اور فطرت کا حقیقی نمونہ بن گئیں۔

قدیم تھیٹریکل اسالیب سے اس نے روسی تھیٹر کو بالکل پاک کردیا پرانے طریقوں سے اسٹیج پر اپنا ای ایک خاص لہجے میں باتیں خاص قسم کی حرکات۔ غرض وہ تمام چیزیں جن سے تصنع کا اظہار ہوتا تھا اس نے بالکل مٹادیں۔

اس کی تمثیلوں کا سب سے بڑا اصول یہ تھا کہ تمثیل خود زندگی کا ایک حصہ معلوم ہو۔ آپ اپنے پورے حواس کے ساتھ یہ محسوس کریں کہ یہ اصلی واقعات ہیں کوئی فرضی قصہ نہیں ہے۔ اس تمثیل کا آپ سے کوئی تعلق ہی نہیں ہے یہ تماشہ آپ کو دکھلانے' آپ کو خوش کرنے کیلئے نہیں پیش کیا جارہا ہے بلکہ یہ ایک اصلی فطری واقعہ ہے جو اسی طرح پیش آرہا ہے جیسے زندگی کے واقعات پیش آیا کرتے ہیں۔ اسباب وعلل کی زنجیر آپ کے نزدیک قصے کے نشیب وفراز کو نہیں بلکہ زندگی کے اتار چڑھاو کو نمایاں کرتی ہے۔

یہ اثر پیدا کرنے میں استملی سلاوسکی کو کمال تھا۔ فطرت کی نامکمل نقل ہونے کے بجائے اس کی تمثیلیں عین فطرت کا ایک حصہ بن جاتی تھیں اور یہ "فطری اثر" پیدا کرنا کوئی معمولی کام نہ تھا۔ سب سے پہلے تو یہ کہ ایک غیر معمولی مہتمم تمثیل اور ادا آموز کی ضرورت تھی جو ہر خفیف سی خفیف چیز کو اس فطری ہم آہنگی کا ایک حصہ بنادے۔ ذراسی فروگذاشت پوری تمثیل کے مجموعی اثر کو خاک میں ملاسکتی تھی۔ اس لئے ہر ذرا ذرا سے نکلتے پر نگاہ رکھنا اور اس کو تمثیل کی حقیقت شعارانہ زنجیر میں مسلک کرنا اس کا بہت اہم فرض تھا۔

اس کا مقصد یہ تھا کہ زندگی کے ہر رنگ کو ہر فضاء کو ہر شعبے کو انتہائی صداقت اور ہم آہنگی کے ساتھ پیش کرے۔اس کیلئے یہ چیزیں بہت ضروری تھیں۔

(۱) اداکاروں (ایکٹروں) میں وہ نفسیاتی کیفیت پیدا کردی جائے کہ وہ بالکل کردار میں غرق ہوجائیں اوراس کی نمائندگی کرسکیں۔

(۲) ایک ہم آہنگی پیدا کی جائے جو ہر ظاہری شئے کو زندگی سے اور فطرت سے حتی الوسع مشابہ بنادے۔

(۳) یہی ہم آہنگی تمثیل کے تمام تر ظاہری و باطنی عناصر میں پیدا کردی جائے کہ وحدت عمل اوراحساس وحدت ان میں بالکل طاری وساری ہوجائے۔

لیکن ان شرائط کو پورا کرنے میں اس قدر روحانی اور جسمانی مصلحت کی ضرورت تھی کہ جس کا اندازہ مشکل سے کیا جاسکتا تھا۔استیلی سلاوکسی کے اداکاروں کو جن نفسیاتی اصول کی پابندی کرنی پڑتی تھی وہ ان روحانی ریاضتوں سے کہیں زیادہ مشکل تھے جو زہاد اپنی عقبی سنوارنے کیلئے کیا کرتے ہیں ان اداکاروں کو اپنے فن سے اس قدر محبت تھی کہ جس قدر کسی روحانی پیشوا کو اپنی ریاضتوں سے ہوسکتی ہے۔اپنے نفس پر اپنے فن کی خاطر جس قدر جبر وہ کرتے تھے انہیں کا حصہ تھا۔استینی سلاوسکی کا لائحہ عمل یہ تھا پہلے تو انتہائی مصلحت سے بہت بحث ومباحثے کے بعد کسی ڈرامائی شاہکار کو تمثیلی کیلئے منتخب کیا جاتا انتخاب کے بعد میلوں تک ڈرامے کے متین میں یا عمل میں خفیف تغیر کا سلسلہ جاری رہتا ایک آدھ سال تک اور بسا اوقات سالہا سال تک اس کے مطالعے کا سلسلہ جاری رہتا اس مطالعے کا مطلب یہ تھا کہ ہر اداکار ڈرامے کے ہر کردار کی ہستی کو پوری پوری طرح محسوس کرلے صرف ان واقعات تک کسی کردار سے ان کا واسطہ محدود نہیں تھا جو ڈرامے کی روائداد کے دوران میں پیش آتے ہیں بلکہ وہ اس کردار کو زندگی کے ہر موقعے ہر کیفیت حالت میں تصور کرتے تھے اوراس کے جذبات احساسات اور حرکات کو محسوس کرتے تھے۔

پر ان تمام محسوسات پر باہم تبادلہ خیالات ہوتا تھا وہ تمام تصورات جو اب تلک انفرادی طور پر قائم ہوئے تھے اب باہم بحث اور نفسیاتی تجزیے کے ذریعے تحلیل کئے جاتے تھے اور مجموعی طور پر ایک مجموعی اور مستقبل تصور اس کردار کا نشو ونما پاتا تھا۔سالہا سال کی باطلی ریاضت اور کامل توجہ کے بعد پہلے تو سایے کی طرح کردار کا تصور ابھرتا تھا۔پھر اس کے کچھ کچھ حرکات وسکنات تصور میں مادی شکل اختیار کرتے تھے یہاں تک کہ آخر کار پورا کردار تصور میں ایک زندگی اختیار کرلیتا تھا اور اداکار اس زندگی میں جذب

ہو جاتا تھا اس طرح تمثیل کیلیے اس کردار کی تخلیق ہوتی تھی اور پھر اداکار اس ذہنی تخلیق میں بالکل محو ہو جاتا تھا۔

اپنے اداکاروں میں یہ روحانی صلاحیت پیدا کرنے کیلیے اسٹینی سلاوسکی نے انتہائی سخت نفسیاتی تربیت کے اصول رائج کیے تھے مثلاً اگر کسی ڈرامے میں تنہائی کی فضاء پیدا کرنا اس کا مقصد ہوتا تو وہ اپنے اداکاروں کو دور افتادہ اصلاح اور ویران قلعوں اور جھونپڑوں میں منتشر کر دیتا اور دنیا بھر سے ان کے تعلقات کو منقطع کر دیتا یہاں تک کہ ان کی ایک ایک حرکت ان کا تلفظ ان کا لہجہ بلکہ ان کا طرز خیال بھی ہر ممکن طریقے سے اسی تنہائی کا اظہار کرنے لگتا۔ اگر تمثیل میں خوف دہشت یا رنج کا اثر ظاہر کرنا مقصود ہوتا تھا تو وہ بے دریغ ایسے ذرائع استعمال کرتا کہ اداکار وہی جذبات محسوس کریں اور زندگی میں محسوس کرنے کا اثر تمثیل میں باقی رہے۔ یہی اس کے کمال فن کا راز تھا انہیں مہیب اور صبر آزما ذرائع کے استعمال کا یہ نتیجہ تھا کہ تمثیل میں نقل کا احساس بالکل باقی نہ رہتا بلکہ حقیقت اور تجربے کی فضاء محیط ہو جاتی تھی۔ اداکار کا لہجہ حرکت جنبش یہاں تک کہ اس کی نفسیاتی کیفیت اس کی دماغی حالت بالکل اس کردار کی سی ہو جاتی۔

خود اس کا یہ حال تھا کہ خالی ہال میں کئی کئی گھنٹے وہ محض معمولی معمولی آوازوں کے امتحان اور اہتمام میں گذار دیتا۔ مثلاً بھروں کے ٹاپوں کی آواز یا پانی برسنے یا اولے گرنے کی آوازوں میں حقیقت سے قربت پیدا کرنے میں اس کے کئی کئی دن صرف ہو جاتے تھے۔

اگر تمثیل ایک تقلیدی فن ہے تو شاید آج تک کوئی فن کار اس فنی بلندی تک نہیں پہونچ سکا جس تک اسٹینی سلاوسکی نے نہ صرف روسی تھیٹر کو دنیا کا اہم ترین فنی ادارہ بنا دیا بلکہ خود فن تمثیل کو معراج کمال تک پہنچا دیا۔

جدید روسی تھیٹر کی تاریخ کا پہلا دور اس کے نام اور اس کے اثر سے وابستہ ہے۔ اشتراکیت کی مادہ پرستی نے اس کے اسلوبی کو مٹا دینے میں کوئی دقیقہ باقی نہیں رکھا پھر بھی اس کا اسلوب فن نہ صرف زندہ ہے بلکہ تاریخ تمثیل میں چلا بہترین اسالیب میں شمار ہوتا ہے جدید تھیٹر کی شخصیتوں میں بجز ایڈوں کارتن کریگ

کے اور کوئی شخص اس کا ہم پلہ نہیں۔

روس میں اس کے فن کو "ماہرین" کمپنی نے باقی و برقرار رکھا اور اشتراکیت نے تیز و تند جھونکوں میں اس کے اسلوب کا چراغ گل نہ ہونے پایا۔ ماہرین کمپنی اسی کی قیام کی ہوئی تھی روس سے زیادہ یورپ نے اس کے اسالیب کو قدر کی نگاہوں سے دیکھا۔ اگر چہ کہ پیروی کی ہمت نہیں کی جدید روی تھیٹر کے دیگر مکاتیب کے بانی اور ناقد ابھی اکثر استینی سلاوسکی کے شاگرد ہیں ان کے نظریے بالکل متضاد سہی پھر یہ ایک اہم حقیقت ہے کہ انہیں نے اسی کی آغوش تربیت میں نشو ونما پائی ہے۔

ردعمل واختلگوف استینی سلاوسکی کے اصول اور انکے نتائج تھیٹر کا معراج تھے مگر طرز عمل کی دقتوں اور ان تکلیفوں کی وجہ سے جوان تمثیلوں کی تیاری میں پیش آتی تھیں ایک شدید ردعمل کا شروع ہونا بھی ناگزیر تھا چنانچہ بہت جلد مختلف طریقوں پر دہ عمل شروع ہو گیا۔

وہ عمل کا ایک باعث یہ بھی تھا کہ وہ نفسیاتی ریاضتیں جو استینی سلاوسکی نے اپنی تمثیلوں کیلئے اختیار کی تھیں اور اپنے اداکاروں پر عائد کی تھیں زیادہ سے زیادہ محض "جذباتی اور نفسیاتی مصوری" پر ملتی ہوتی تھیں حقیقت شعاری کے اسنالیب کی ایک آہنگی نے سب کو تھکا دیا تھا اور پھر اس حقیقت شعاری کا ردعا اور نتیجہ زیادہ سے زیادہ محض یہی تھا کہ زندگی کی نقل اس قدر کامل ہو کہ خود زندگی بن جائے لیکن کیا صرف یہ اثر پیدا کرنے کیلئے وقت محلت 'ذہانت اور عمل کی اس قدر قربانی جائز تھی؟

استینی سلاوسکی ہی کے دو شاگردوں اوختلگوف (Vaktangov) اور مئیر ہولتہ (Mayerhold) نے بالکل مختلف طریقوں پر ردعمل کی تحریکیں شروع کیں ان دنوں کے اصول واسالیب میں باہم زمین وآسماں کا فرق تھا۔ واختلگوف کبھی سیاسی الجھنوں میں گرفتار نہیں ہوا اور اس کا مکتب فن کاری جمالیاتی گہوارہ رہا مئیر ہولتہ نے اشتراکی تھیٹر کا سنگ بنیاد رکھا اور سیاسی تحریکوں کیلئے تھیٹر کو استعمال کرنا شروع کر دیا۔

واختلگوف نے تھیٹر کو حقیت شعاری کے اس پرانے تھکا دینے والے اسلوب سے نجات دلانے کی کوشش کی اس نے نفسیاتی تجزیے کی باریکیوں کو فراموش کر دینا چاہا اور بجائے اس کے تھیٹر کو اپنے جمالیاتی

اسلوب سے ایک افسانہ نما حقیقت میں تبدیل کر دینے کی کوشش کی وہ حاضرین اور سامعین سے کوئی چیز چھپانا نہیں چاہتا تھا۔ اداکار اپنے معمولی لباس میں آتے حاضرین کا خیر مقدم کرتے اسٹیج پر پہنچ کر وہ کپڑے پہن لیتے جو اس تمثیل کے کرداروں کیلئے ضروری اور اس طرح حاضرین کی موجودگی میں اپنے آپ کو بدل کر ڈرامے کے کردارں کا روپ اختیار کر لیتے۔

یہ اسلوب جس کو واختلگوف نے ''تھیٹر کی افسانہ نما حقیقت'' کہا ہے بہت قبال غور ہے۔ واختلگوف نے تھیٹر کے اصلی بنیادی اصولوں پر رہے نظریہ کی بنیاد رکھی ہے۔ تھیٹر کی اصل محض نقل ہے۔ آپ سب جانتے ہیں کہ آپ کے سامنے ہیں کہ آپ کے سامنے ایک شخص کسی اور شخص کی نقل کر رہا ہے مگر آپ اس وجہ سے مسدود ہوتے ہیں کہ وہ بہت اچھی نقل کر رہا ہے تو جب نقل ہی دلچسپی کو برانگیختہ کرنے والی چیز ہے تو اس کی کیا ضرورت کہ آ کو یہ دھوکا دیا جائے کہ یہ نقل نہیں اصل ہے آپ سے ہر چیز کیوں چھپائی جائے اور آپ کو بجائے مسدود کرنے کے محسور کرنے کے کے ذرائع کیوں اختیار کئے جائیں؟ اگر اداکار اپنے فن میں کامل ہیں تو باوجود اس کے کہ وہ آپ کے سامنے بھیس بدل چکے ہیں محض اپنے کمال فن سے آپ کو متاثر کر سکتے ہیں ہنسا سکتے ہیں دلا سکتے ہیں۔

یہ اسلوب واختلگوف کا اختراع کردہ نہیں تھا بلکہ قدیم یونانی اور ہندوستانی تھیٹر کی ایک ترقی یافتہ صورت تھی ہندوستان قدیم کے پرانے ناٹک جس طرح کھلے میدانوں میں یا درختوں کے نیچے تمثیل کئے جاتے یا جس طرح اثینہ وغیرہ میں کھلے ہوئے تھیٹر میں ایسے اسٹیج پر جس کے چاروں طرف حاضرین کی نشستیں ہوتی تھیں ایسکائی لس اور یوریپڈیز کے ڈرامے ایکٹ کئے جاتے تھے اسی طرح بیسویں صدی میں ان تمام ذرائع کو استعمال کر کے جو ترقی یافتہ تھیٹر کیلئے ضروری ہیں واختلگوف نے بھی اپنے حاضرین پر وہی کیفیت طاری کرنے کا انتظام کیا تھا اور اس طرح وہ تصلع کی فضاء جو حقیقت شعاری کے اسالیب پر کہر کی طرح چھپائی ہوئی ہے اس کے اصول کی وجہ سے بالکل صاف ہو جاتی ہے۔

کمال نقل واختلگوف کے اسلوب کی جان ہے اس کی تمثیلیں معاشری جلسے معلوم ہوتے ہیں اس کے اسلوب کا نتیجہ یہ ہے کہ تمثیل حقیقت میں بدل جاتی ہے اور حقیقت تمثیل ہیں۔ اور حقیقت اور تمثیل میں امتیاز مشکل ہو جاتا ہے۔

ماہرین جماعت اور اس کا فن

لیکن واختنگوف کا سب سے بڑا کارنامہ یہودی اداکاروں کی اس جماعت کا نشو و نما ہے جو ماہرین کہلاتی ہے یہودیوں کی ایک جماعت جو ہجرت کر کے روس آئی تھی ان صلاحیتوں سے مالا مال تھی جو استینی سلاوسکی کی نظر میں نفسیاتی اداکاری کیلئے ضروری ہیں۔ استینی سلاوسکی نے ان کے مذہبی غلو میں وہ نفسیاتی صلاحیتیں تلاش کر لیں جو اس کے اسلوب کیلئے کر لیا اس کام کیلئے اس نے اپنے شاگرد واختنگوف کو انتخاب کیا۔ واختنگوف عبرانی زبان کا ایک حرف بھی نہیں جانتا تھا پھر بھی ان کی روحانی صلاحیتوں کو جلا کر اس نے ان کو اداکاروں کی اس جماعت میں تبدیل کر دیا جو آج اپنے فن کے لحاظ سے عدیم المثال ہے۔ سات سال کی انتہائی سخت پابندیوں اور قیود کے بعد یہ جماعت اس قابل سمجھی گئی کہ اسے تھیٹر کے فن کی تعلیم دی جائے۔

یہودیوں کی روحانی صلاحیتیں جب روسی تھیٹر کے حقیقت شعارانہ نفسیاتی اسالیب کے قالب میں ڈھال لی گئیں تو قدیم و جدید عناصر کی اس یکجائی کا نتیجہ بہت امید افزاء نکلا ان دونوں قوموں کی خصوصیات جن میں بعد المشر قین تھا جب یکجا ہو گئیں تو ایک ایسا فنکارانہ اسلوب پیدا ہوا کہ جو آج تک باوجود اشترا کی تھیٹر کے شور و شوا اور مادہ پرستی کے روس میں استینی سلاوسکی اور واختنگوف کے فن کو زندہ کئے ہے۔

تعارف اور مذاقیہ تمثیلیں

استینی سلاوسکی کی سخت حقیقت شعاری کے خلاف جہاد کرنے والوں میں ایک مشہور فنکار تعارف ہے جس نے تھیٹر کی فضاء کو بدلنے کیلئے مذاق کا عنصر نمایاں کرنے کی کوشش کی اس کے اسلوب تمثیل میں نفسیاتی تجزیے اپنی شکل بدل کر محض مذاقیہ مظاہرے بن جاتے ہیں اس مذاقیہ اسلوب کی بنیاد مثالیت (Symbolism) پر رکھی گئی ہے اور اس مثالیت کو مذاق کا رنگ دیدیا گیا ہے اس کے تھیٹر میں اداکار عجیب و غریب حرکات اور رنگ برنگ ملبوسات کی فضاء میں ایک خاص اثر پیدا کرتا ہے ان قہقہوں کی تہہ میں جو ان تمثیلوں کا ظاہری نتیجہ ہیں انتہائی گہرے تاثرات اور احساسات حاضرین کے دلوں میں پیدا ہوتے ہیں اس طرح تعارف نے اس ''جدید روسی طرز ادا'' کی بنیاد ڈالی جس کو اشترا کی تھیٹر نے بھی اپنے لئے انتخاب کیا لیکن بجائے خود اس کا اپنا تھیٹر اور اس کا منتخب تمام سیاسی شورشوں اور اشترا کی تحریکوں سے ہمیشہ پاک رہا اس حیثیت سے اس کا اور واختنگوف کا کردار اور ان دونوں کی صداقت قابل تحسین ہے کہ

انہوں نے اپنے اسالیب فن کو سیاسی مصالح کا شکار نہیں ہونے دیا۔

انقلاب روس کی ذمہ دار شخصیتوں نے شروع ہی سے تھیٹر کی اہمیت کو محسوس کر لیا تھا اور اس امر کو اچھی طرح جان گئے تھے کہ ان کے سیاسی اصول کی تبلیغ کا بہترین ذریعہ بننے کی صلاحیت تھیٹر میں بدرجہ اتم موجود ہے اس لئے انھوں نے کوشش شروع کر دی کے تھیٹر کو اشترا کی تبلیغ کیلئے استعمال کریں۔

''اکتوبر تھیٹر'' اس سلسلے کی سب سے پہلی کوشش تھی وجہ تسمیہ محض یہ تھی کہ اس میں اکتوبر کے انقلاب کے واقعات کی تمثیلیں پروپاگنڈا کے طور پر پیش کی جاتی تھیں۔

تھطیر کیلئے حکم نامہ کیا گیا کہ قدیم متمدن اور متمول طبقے کے محبوب اسالیب تمثیل کے خلاف جہاد کیا جائے اور ان تمام تمثیلی اداروں کی مخالفت کا علم بلند کیا جائے جو سیاسیات اور اشترا کیت سے بے تعلق ہیں۔

مئیر ہولد (Mayerhold) نے جو اشترا کی تھیٹر کا بانی ہے سارے ملک کے تھیٹروں کو فوجی حلقوں کی طرح کئی حلقوں میں منقسم کر دیا تا کہ سارے ملک میں ان کے ذریعے سروپا گنڈا ہو سکے ''اکتوبر تھیٹر'' تقریباً فوجی تھیٹر تھے۔ تمثیلوں میں فوجی عنصر نہ صرف نمایاں رہتا تھا بلکہ اس کا کام یہ بھی تھا کہ ممکن ذریعہ سے قدیم تھیٹر کے خلاف جہاد کرے۔

نتیجہ یہ ہوا کہ جملہ جمالیاتی لطافتوں فنی خوبیوں سے ملک کے عام مذاق کو بیگانہ کرنے کی انتہائی سعی کی جانے لگی۔ مقصد محض یہ تھا کہ تھیٹر کی جمالیاتی اور فن کارانہ خصوصیتوں کو مٹا کر اس کو اشترا کیت کی نشر و تبلیغ کا ایک ذریعہ بنا دیا جائے فن اور جمالیاتی خوبیوں کی ذاتی دلکشیوں کی طرف توجہ نہ کی جائے۔ فن کا مقصد محض فن نہ رہے بلکہ وہ ان کے مقصد خاص کا آلہ کار بن جائے۔

اشترا کی تھیٹر کی ارتقاء کے ساتھ ساتھ اس مدعا میں بھی خفیف خفیف تبدیلیاں ہوتی رہیں۔ رفتہ رفتہ اس کا احساس ہونے لگا کہ صرف قدیم تھیٹر کے خلاف جہاد کافی نہیں ضرورت اس کی ہے کہ نئے نئے اسالیب اختیار کئے جائیں جن کے باعث اشترا کی تبلیغ میں ترغیب اور دلچسپی کا عنصر بہت بڑھ جائے چنانچہ اس قسم کے اسالیب اختیار کئے گئے جن میں باوجود دلچسپی اور دلکشی کے اصلی مقاصد یعنی اشترا کیت کی نشر و تبلیغ کا پورا لحاظ رکھا گیا۔ بلا استثنا ہو ڈرامہ جو اشترا کی تھیٹر میں تمثیل کیا جاتا ہے اشترا کی پروپا گنڈا کا ذریعہ بنایا جاتا ہے۔

اس موجودہ اشترا کی تھیٹر کا صحیح تصور قائم کرنے کیلئے ضروری ہے کہ جدید روس کی فضاء سے آگاہی

ہو۔تھیٹر میں اشتراکیت کی فضاء زندگی سے بھی زیادہ نمایاں معلوم ہوتی ہے۔
اشتراکی تھیٹر کا اسلوب دنیا کے ہر ممکن اسلوب سے مختلف ہے۔''جسمانیت'' اور ''مشین پرست'' کا جیسا بیزار کن مظاہرہ اشتراکی تھیٹر میں ہوتا ہے سوائے دوسیوں کے اور دنیا کے کسی حصے کی پبلک شاید ہی اس کی تاب لاسکے اسٹیج مشینوں آلات حرب اور دیگر آلات سے آراستہ ہوتا ہے۔تھیٹر کی آرائش تک میں اقلیدس کی شکلوں سے کام لیا جاتا ہے اداکاروں کی حرکت میں مشینوں کی حرکت سے مشابہت پائی جاتی ہے اور پوری کوشش اس امر کیلئے ہوتی ہے کہ تھیٹر بھی ایک مشین معلوم ہے ایک مکمل بالشویک مشین۔

میئر ہولڈ اور اس کا فن

اس انقلابی اور اشتراکی تھیٹر کا اصلی بانی اسٹینی سلاوسکی کا مشہور شاگرد میئر ہولڈ ہے۔اسی نے تھیٹر میں اشتراکیت کی تبلیغ کی صلاحیت پیدا کی اور اس کے فن سے اس کی ذہانت کا پتہ چلتا ہے سب سے پہلے تو اس نے ایک طرح کی ''مثالیت پیدا کرنے کی کوشش کی اور تعارف کی طرح ایک حد تک اس اسلوب میں کامیاب بھی رہا۔

پھر اس نے تھیٹر میں ''مشین پرستی'' کے وہ فضاء پیدا کی جو آج روسی تھیٹر کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔خود اس کو اپنی کوششوں میں شاید زیادہ کامیابی نہ ہوسکتی اور اس کا چراغ واختنگوف کی جمالیاتی کوششوں کے مقابلے میں نہ جل سکتا مگر اس کو انقلابیوں نے پوری پوری مدد دی۔سویت حکومت نے اس کے تھیٹر کو نہ صرف ہر قسم کی سہولتیں بہم پہنچائیں بلکہ اسے اپنی سیاسی تبلیغ کا ایک مستقل جزو قرار دیا۔میئر ہولڈ کا تھیٹر اشتراکیت کی تبلیغ کا فنکارانہ مرکز بن گیا۔

1921ء میں میئر ہولڈ اور اس کے ساتھی دوشیون (Dershavin) نے اداکاری کے سرکاری'' کارخانوں'' کی بنیاد ڈالی۔

میئر ہولڈ کے فن کے اہم اصول یہ ہیں

(۱) جسمانی تربیت اور آزاد حرکتیں جن کا مقصد اسٹینی سلاوسکی کے روحانی نفسیاتی اصول کا ردعمل ہے۔

(۲) حرکات انسانی اور مشینوں میں ایک قسم کی مشابہت پیدا کرنا جس کا مقصد یہ ہے کہ بنی نوع انسان بھی مجموعی طور پر ایک میشن کی طرح کام کرے۔

(۳) اداکاری کے جمالیاتی اور نفسیاتی اصول کے خلاف جہاد۔

(۴) تھیٹر میں کارل مارکس کے اس نظریے کو عمل میں لانا کہ ہر شئے ''غیر شخصی'' اور ''اجتماعی'' ہو۔ مئیر ہولڈ کا مقصد صرف ایک ہے یعنی ان تمام ذرائع سے اشتراکیت کی تبلیغ اپنے نظریوں کی تاویل میں مئیر ہولڈ نے اسٹینی سلاوسکی کے اصول پر کئی اعتراضات کیے ہیں سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ اسٹینی سلاوسکی کے یہاں نفسیاتی کیفیتوں کے پیدا کرنے میں روحانی قوت بہت زیادہ صرف کی جاتی ہے لیکن تھیٹر محض جسمانی مظاہرے کا فن ہے اس اعتراض کو ردعمل کی وجہ بنا کے جسمانی مظاہروں کو اس نے اپنے نظریے میں بہت زیادہ اہمیت دی ہے ''جسمانی مظاہرے'' سے مئیر ہولڈ کی مراد یہ ہے کہ حاضرین کی توجہ بجائے ادارکا کی جذباتی یا نفسیاتی کیفیت کے اس کے ظاہری حرکات اس کے جسم کی جنبش کی طرف منعطف رہے اور تمثیل میں جو کچھ اثر پیدا ہو وہ اداکاری کی ظاہری جسمانی جنبشوں اور حرکتوں سے پیدا ہو۔

اس مقصد کیلئے مئیر لولڈ نے شدید ریاضت جسمانی کو اپنے اسلوب کیلئے ضروری قرار دیا تاکہ اداکار اپنے جذبات کی ترجمانی محض اپنی حرکات وسکنات سے کر سکے اس کو اس بات کا بھی دعویٰ ہے کہ یہ جسمانی ریاضتیں اداکاروں اور حاضرین دونوں کیلئے صحت بخش اور مفید ثابت ہوں گی۔ اور ان جسمانی ریاضتوں کی وجہ سے ملک اور معاشرے میں صحت کا ایک اثر پھیلتا جائے گا وہ میشن نما حرکات وسکنات جو اس کے اداکاروں کی طریق اظہار ہیں انہی جسمانی ریاضتوں کا نتیجہ ہیں۔

اس کے اس اسلوب کا ملک کے سیاسی رجحانات سے بہت اہم تعلق ہے۔ اور اسی وجہ سے مئیر لولڈ کے فن کے اس پہلو کو ایک ہم ملکی اور معاشری خدمت قرار دیا جاتا ہے کہ وہ تھیٹر کے ذریعے عوام الناس کی جسمانی نشو ونما کی کوشش کر رہا ہے۔

لیکن مئیر لولڈ کی کوششو کا سب سے اہم اور سب سے زیادہ قابل غور حصہ اس کا یہ نظریہ ہے کہ تھیٹر میں ''اجتماعی'' اثر پیدا کیا جائے۔ شخصی نفسیات کا کوئی لحاظ نہ کیا جائے شخصی خصوصیات کو فنا کر دینا اور بنی نوع انسان کے ''اجتماع'' کو اصلی اہمیت دینا اشتراکی مشرب کا ایک بہت اہم جزو ہے اس اشتراکی اصول کو پوری پابندی کے ساتھ تھیٹر پر منطبق کرنے کی کوشش کس حد تک جائز ہے۔ تمثیل بجائے خود ایک مجموعی اثر کا ناول ہے لیکن یہ مجموعی اثر انفرادی نفسیاتی کیفیتوں کی یکجائی سے پیاد ہوتا ہے اگر انفرادی نفسیاتی کیفیتیں فنا کر دی جائیں تو مجموعی اثر میں حقیقت اور فطرت کا نشان تک باقی نہیں رہتا اس طرح جو مجموعی یا اجتماعی اثر مئیر ہولڈ کی کوششوں سے پیدا ہوتا ہے اس پر سب سے بڑا اعتراض یہی کیا جاتا ہے کہ اس کو فطرت اور حقیقت سے کوئی علاقہ نہیں اس طرح تھیٹر فریب و دروغ کا ایک ہفیولی بن کے رہ جاتا ہے۔

لیکن سیاسی مصلحتوں اور تبلیغ کی ضرورتوں کی وجہ سے جو اسالیب اختیار کئے جاسکتے ہیں ان کیلئے میئر ہولڈ خالص جمالیاتی اعتراض کی کوئی پروانہیں کرتا چونکہ اجتماعی کیفیت اشتراکیت کا اہم جزو ہے اس لئے اس کے نزدیک یہ بھی ضروری ہے کہ اس کے تھیٹر کا بنیادی اصول یہی رہے۔

اسی طرح تھیٹر کے مناظر اور سامان آرائش سے اس نے ہر اس چیز کو خارج کردیا جس کا کوئی عملی اثر حاضرین پر نہیں پڑسکتا۔ جمالیاتی اثر اور ہم آہنگی پیدا کرنے کیلئے زیبائش و آرائش کو وہ جائز نہیں سمجھتا ہر چیز جو اسٹیج پر نظر آئے اشتراکیت کا اشتہار ہے۔

اس کے نزدیک تھیٹر زندگی کی نقل کا نام نہیں بلکہ تھیٹر ایک ایسا ذریعہ ہے جس سے زندگی پر اثر ڈالا جاسکے یہی وہ نظریہ ہے جس پر اشتراکی تھیٹر کی بنیادیں قائم ہیں۔

اور اسی نظریے کی بنا پر اس نے روسی تھیٹر کو نہ محض تفریح گاہ بننے دیا اور نہ انسان کی زندگی کی نقل بنا رہنے دیا۔ اس کا تھیٹر ایک دلچسپ مکتب ہے جس میں اشتراکیت کی تعلیم دی جاتی ہے۔

فاریگر۔ اور آئی سن ستاین

میئر ہولڈ کے ساتھیوں میں ایک گروہ انتہا پسندوں کا بھی ہے جنہوں نے اشتراکی تبلیغ کو تھیٹر کا اہم ترین فرض قرار دے کے روسی تھیٹر کی مٹی پلید کردی ہے تصلع اس حد کو پہنچ گیا ہے کہ اداکاری محض مسخرے پن کی حد تک محدود رہ گئی ہے۔

اس طبقے میں قابل ذکر شخصیت صرف ایک ہے یعنی فاریگر Forregger جس نے پرولت کلٹ Proletcult کمپنی اور پروجکشن تھیٹر PROJECTION THEATRE کی بنیاد ڈالی ہے ۔فاریگر کی تمثیلیں سرکس کے تماشے بن کر رہ گئی ہیں اداکاری کے بجائے کود پھاند ہوا کرتی ہے یا جسمانی ریاضتیں ہوتی ہے مذاق اکثر بہت بھونڈا ہوتا ہے۔

فاریگر کے سوا اگر کسی اور شخص کا ذکر اس ضمن میں کیا جاسکتا ہے تو وہ آئی سن ستاین Eisenstien ہے جو تھیٹر کی طرح سینما میں بھی بہت اہمیت رکھتا ہے۔ تھیٹر کی حد تک تو یہ کہ ایک زمانے میں اس نے انتہا پسندی کی انتہا کردی تھی اور اس کے اداکار محض بھانڈ ہو کر رہ گئے تھے مگر اس کے بعد سینما نے اس کی توجہ کو اپنی طرف منعطف کرکے اس کے اسلوب کو کسی قدر بدل دیا۔

اس گروہ نے تھیٹر میں ایک طرح کی بہمیت کا اثر پیدا کردیا ہے۔ خفیف سی بہمیت روسی طبائع کا ہمیشہ

سے خاصہ رہی ہے اس وحشی پن کو روشی تھیٹر ہمیشہ ظاہر کرتا رہا ہے مگر انتہا پسندوں کے اس گروہ نے بہمیت کے اس عنصر کو اس قدر بڑھا دیا ہے کہ روس کی عام پبلک کے مذاق پر اس کا اثر بہت برا پڑ رہا ہے۔

تبلیغ اشتراکیت کے تمثیلی مظاہرے

چونکہ روسی ذہنیت کو تھیٹر سے ایک خاص مناسبت تھی اس لئے اشتراکیوں نے صرف باقاعدہ تھیٹر ہی کو اپنا آلہ کار نہیں بنایا بلکہ خود شہری زندگی کو تھیٹر کے رنگ میں رنگنے کی کوشش کی اس مقصد کے لئے تمثیلی مظاہرے کئے جانے لگے جن میں ہر طرح سڑکوں پر شاہراہوں' مکانات میں اشتراکیت کی تبلیغ انتہائی دلچسپ طریقوں سے کی جاتی ہے ان تماشوں کے دیکھنے والے بھی وہی ہوتے ہیں جو ان تماشوں میں کسی نہ کسی طرح حصہ لیتے ہیں ان مظاہروں میں شہر کی پوری آبادی شریک ہوتی ہے۔ جوق در جوق لوگ جلوسوں میں نکلتے ہیں نمائش ہوتی ہیں جشن ہوتے ہیں ہر فرد خد تماشے کا ایک جزو بھی ہوتا ہے اور تماشے میں حصہ بھی لیتا ہے حکومت ان مظاہروں میں غیر معمولی دلچسپی لیتی ہے سرکاری عہدہ دار جابجا تقریریں کرتے ہیں۔

سب سے پہلے مصنفوں' تھیٹر کے منتظموں' مصوروں' سنگتراشوں اور مغلیوں کا ایک گروہ بڑی محنت اور جانفشانی سے مظاہرے کا نظام العمل بناتا ہے اور ''اجتماع'' کی اس تمثیل کیلئے مناظر ومقامات کا انتخاب وانتظام کرتا ہے یہ مظاہرے اشتراکی تمدن اور اشتراکی مذہب کے بہت اہم نمونے ہوتے ہیں حکومت اور عوام الناس دوش بدوش ان کی کامیابی میں حصہ لیتے ہیں ہر قسم کی دلچسپیاں جمع کردی جاتی ہیں اور پورا'' اجتماع'' ان میں حصہ لیتا ہے اور ان سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ تہہ میں ان کا مقصد محض یہ ہے کہ اشتراکی جوش پھیلایا جائے۔

تھیٹریکل تمثیلیں ہوتی ہیں تقریریں کی جاتی ہیں انقلابی گیت گائے جاتے ہیں۔ آرکسٹرا اشتراکی موسیقی کے نغمے سناتا ہے بڑے بڑے شعراء اپنا کلام سناتے ہیں۔ سرکاری دفاتر کے جھرکوں سے عوام الناس کے بعد مجموں کو مخاطب کرتے ہیں معصوری سنگتراشی اور مصلوعات کی نمائش ہوتی ہیں۔

کھلم کھلا سیاسی تبلیغ بھی کی جاتی ہے ملک کی معاشی حالت سے عوام کو آگاہ کیا جاتا ہے۔ مشینوں اور آلات کی نمائش بہت بڑے پیانے پر ہوتی ہے مختلف پیشوں کے متعلق ہدایتیں کی جاتی ہیں زرعی اور صنعتی نمائش بھی ہوتی ہیں۔

سب سے بڑھ کر یہ کہ انفرادیت کو فنا کرنے کی انتہائی کوشش کی جاتی ہے ان مظاہروں میں ہر مذاق

اور ہر ذہنیت کے آدمیوں کے لئے دلچسپی کا سامان ہوتا ہے سب اس میں انتہائی ذوق سے مل جل کر حصہ لیتے ہیں اور جوش وخروش کی اس کیفیت میں ''اشتراکیت'' کی فضاء خود بخود پیدا ہو جاتی ہے۔

ان مظاہروں کے بانی کا نام نکولائی ایرِوینوف (Nikolai Everinov) ہے۔

اشتراکی آپیرا

اشتراکیت نے اپنا تباہ کن اثر روسی موسیقی اور آپیرا پر بھی ڈالا۔ درباری سرپرستی کی وجہ سے رقص وموسیقی روس میں بہت ترقی کرتے رہے چنانچہ ''کاساک'' اور ''تاتاری'' رقص اور موسیقی کے اسالیب دنیا بھر میں بہت پسند کئے جاتے ہیں اگچہ کہ روس میں صاحب دماغ نغمہ نگار بہت کم پیدا ہوئے مگر فنکار بہت کثرت سے پیدا ہوے اور دنیا بھر میں ان کی شہرت ہے۔ اینا پفلونا (Anna Pavkona) اولگا سیکوا (Olga Tscekova) کے نام تھیٹر کی تاریخوں میں ہمیشہ باقی رہیں گے۔

لیکن اس ''مشین پرستی'' نے جو روسی تھیٹر کو محض مصنوعی تماشا گاہ بنا چکی تھی جب آپیرا پر اپنا قبضہ جمانا چاہا تو نتیجہ نسبتاً بہت تباہ کن ثابت ہوا۔ موسیقی سے زندگی پر اثر پڑ تو سکتا ہے لیکن موسیقی میں اس قسم کا اثر پیدا کرنا کہ انسانوں کو ایک متحد مشین بنادے۔

بہر حال اشتراکی نظریوں کی بنا پر اشتراکی موسیقی اور اشتراکی آپیرا تعمیر کا سوال پیدا ہوا تو سب سے پہلا تصرف یہ کیا گیا کہ آرکسٹا میں سے کنڈکٹر Conductor کو نکال دیا گیا۔ کیونکہ غیر سوتی موسیقی میں وہ انفرادیت کا نمائندہ ہے اسی کے اشاروں پر آرکسٹرا کام کرتا ہے اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آرکسٹرا بجائے کسی ایک شخص کی ہدایات کی پابندی کے اپنے مجموعی اثر کا پابند ہوگیا اس قسم کے آرکسٹرا پروفیر زیت لیں (Zietlein) نے میسکو میں قائم کیا۔

باوجود اس تصرف کے ابتداء میں آرکسٹرا وہی پرانی موسیقی دہرایا کرتا تھا۔ موسیقی میں اشتراکیت کی خصوصیات نہیں آسکی تھیں اس خامی دور کرنے کیلئے اور بالشویکی موسیقی کی اختراع وتعبیر کیلئے سنہ 19ع میں ''جدید موسیقی کی انجمن'' قائم ہوئی اس انجمن کے بانیوں میں ناطول الکسندروف Anatole Alezanderov ولامردریانو ویکی، نکولائی میاسکووسکی Nikolai Miaskovski کانستنتین سارازدیف اور وکٹر بیلیف Viktor Baalaev ہیں۔

ان میں میسکووسکی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے جس نے سب سے اشتراکی نغمے لکھے اس کے

نغموں کے متعلق مشہور روسی نقاد گلے برف لکھتا ہے' میاسکووسکی کے نغمے ممکن ہے کہ سامعین کے جذبات کو متاثر نہ کرسکیں اس کا موضوع اکثر تاریخی ہوتا ہے نغموں میں ایک انقلابی کیفیت ایک قسم کا خوف ودہشت پیدا کرنے والا اثر پایا جاتا ہے اور باجود اس اثر کے ان نغموں کی خوبیوں میں کلام نہیں ہوسکتا ناممکن آوازوں کی تخلیق غیر متعلق آواموں کی یک جائی' یہ میاسکووسکی کے مخصوص اسالیب ہیں''

جدید روسی انجمن موسیقی کا ایک مشہور رکن سریل فائبرگ Samuel Feinburg ہے۔ جس کے نغمے میں آوازیں بالکل دست وگریباں ہوجاتی ہیں لیکن کہیں کہیں اس کے نغموں میں سادگی بھی پائی جاتی ہے۔

دیگر موسیقی نگاروں میں قابل ذکر اناطول الکسدروف ہے جو اکثر عشقیہ نغمے لکھتا ہے۔ دوسرا موسیقی نگار میکائیل گیزن ہے جسکی موسیقی میں ایشیائی رنگیلی کی جھلک بہت نمایاں ہے۔

آپیرا میں انقلاب پیدا کرنے کی جو تجویز اشتراکیوں نے سوچی تھی اس میں کئی دقتوں کا سامنا تھا۔ صرف موسیقی ہی میں تبدیلی کی ضرورت نہیں تھی بلکہ آپیرا کو ادبی حیثیت میں لکھوانے کا اہم مسئلہ بھی پیش نظر تھا۔ اور ادبی صورت میں آپیرا اشتراکیت کے کرخت اور مشین پرست اصول کا متحمل مشکل ہے ہوسکتا ہے اس زمانے کے آپیرا نگاروں میں سرگئی پروکوفیت Sergei Prokovef اشتراکی اصول کا سب سے زیادہ پابند ہے اس کے نغموں میں روسی بہمیت اور وحشت انتہا کو پہنچ گئی ہے۔

قدیم درباری بیلٹ Ballet اور رقص کے ردعمل کے لئے جدید اسالیب رقص کی بنیاد رکھی گئی ان اسالیب کی تہہ میں اشتراکی تمدن کا اثر پیدا کیا گیا ہے۔ حرکات میں تصنع اس حد تک رکھا گیا ہے کہ بجائے انسانوں کے رقص کے جدید روسی رقص مشین کے پرزوں کا رقص معلوم ہوتا ہے رقص میں مشین کے پرزوں اور آلات کی جنبشوں کی کیفیت پیدا کی جارہی ہے اس رجحان کا ذمہ دار بھی ایک بڑی حد تک فاگیر ہی ہے جس نے ڈرامائی تمثیلوں کی طرح اپنی انتہا پسندی کے جوش میں قدیم روسی رقص کو ختم کرکے یہ مشینوں کا رقص ایجاد کیا ہے۔

موسیقی اور رقص اور قدر لطیف فنون ہیں کہ اشتراکی فضاء کو برداشت کرہی نہیں سکتے جس طرح اور تمام فنون لطیفہ روس کے موجودہ اشتراکی دور میں برباد ہوئے ہیں یہ بھی بالکل غیر فطری بن کے رہ گئے۔

جدید روسی آپیرا میں اگر کوئی نام کسی قدر عظمت کا مستحق ہے تو وہ اشتراونسکی Stravinsky کا نام ہے جس نے اس مشین پرستی کے ماحول میں زندگی کے آثار باقی رکھے اس کے فن میں قدیم روسی آپیرا کی

عظمتیں نظر آتی ہیں صرف اسی کی شخصیت کو یورپ نے بھی تسلیم کیا اس کی دعوت پر اساد وادنکن بھی روس گئی تھی اور وہاں اس کے زیر اہتمام اس کی موسیقی کے ساتھ رقص کرتی رہی۔

یہ جدید روسی تھیٹر کے تمام مختلف پہلوؤں کا ایک مختصر سا خاکہ تھا مختلف اداروں کے اسالیب میں بعدالمشرقین ہے۔صرف ایک چیز ان سب میں مشترک ہے اور وہ روس کی خاص ذہنیت یعنی بہیت کی جانب ایک خفیف رجحان ہے یہی بہیت ہم کو استینی سلاوسکی تک کے شاہکاروں میں باوجود انتہائی روحانی کوششوں اور نفسیاتی تجزیوں کے نظر آتی ہے۔

جہاں روسی تھیٹر کے اشتراکی اداروں نے تھیٹر کو جمالیاتی حیثیت سے تباہ کرنے میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھا وہاں غیر اشتراکی اداروں نے روسی تھیٹر کو ان بلند منازل تک پہنچادیا جن تک مشکل سے دنیا کا اور کوئی تمثیلی ادارہ پہنچ سکا ہے استینی سلاوسکی کو نہ صرف جدید تھیٹر میں یہ اہمیت حاصل ہے بلکہ تھیٹر کو اس سے ہزار سالہ زندگی میں اس کی شخصیت کے آدمی خالی خالی ہی نظر آتے ہیں اس کے ہم عصروں میں سے اگر کسی کو اس کا ہم پلہ قرار دیا جاسکتا ہے تو صرف ایڈورہ گاردن کریک کو' لیکن اس کے اور ایڈورد کاردن کریگ کے نظریے اور زاریہ ہمارے نظر بالکل متضاد ہیں ان دونوں میں سے ہر ایک اپنے فن کو کمالتک پہنچا چکا ہے۔

اب یہ سوال باقی رہ جاتا ہے دنیا روسی تھیٹر کو کن نظروں سے دیکھتی ہے روسی تھیٹر کے مختلف اداروں میں اس قدر فرق ہے کہ ہر ادارے کیلئے جداگانہ نقطہ نظر ضروری ہے۔ استینی سلاوسکی نے دنیا بھر کے تھیٹر کو بے حد متاثر کیا ہے نہ صرف تمثیلی نقطہ نظر سے اس کے نظریے مقبول ہیں بلکہ ڈرامائی ادب پر بھی ان کا بہت گہرا اثر پڑ رہا ہے جرمن ڈراما نگار کو ہارٹ ہاپٹ مان Gerhart Hauptmann کی انتہائی حقیقت نگاری کا ایک باعث وہ اثر بھی ہے جو استینی سلاوسکی کی عملی کوششوں کی وجہ سے مترتب ہوا۔

واختنگوف اور ان کے ساتھیوں کی تعریف تو کی جاتی ہے مگر عملی حیثیت سے دنیا کے تھیٹر پر ان کے اسالیب کا کوئی خاص اثر نہیں پڑا۔

اشتراکی تھیٹر اور اشتراکی آپیرا کی مخالفت ہر جگہ پوری قوت سے ہو رہی ہے تو اس مخالف کی وجہ زیادہ تر سیاسی ہے پھر بھی اس میں ایک حد تک خالص جمالیاتی عنصر شامل ہے اس کے باوجود کم سے کم رقص کی حد تک روس کا اثر نمایاں ہوتا جارہا ہے پہلے خم Curve کو رقص کی جان سمجھا جاتا تھا اب زاویوں اور خطوط مستقیم کی حرکت کی طرف توجہ کی جارہی ہے۔

جنگ عظیم کی ایک شام

جان گالزوردی کا ایک ڈراما

ترجمہ: عزیز احمد

کردار

ایک خالی کمرہ، پردے کھینچے جاتے ہیں اور گیس کے قمقمے کھینچ کر نیچے کر دیئے جاتے ہیں' فرنیچر اور دیواریں سبزی مائل نظر آتی ہیں۔ بائیں جانب ایک آتشدان اور ایک چھوٹی سی میز ہے جس کے پاس ایک کھڑکی ہے اور اس پر پردہ پڑا ہے۔ میز پر ایک معمولی برتن میں سنبل کی تازہ ڈالیاں رکھی ہوئی ہیں۔ سیدھی طرف کے دروازے سے ایک لڑکی اور ایک نوجوان فوجی افسر داخل ہوتے ہیں۔ لڑکی کا لباس سیاہ' سر پر ہیٹ' چہرے پر باریک جالی کی نقاب اور ہاتھوں میں چمپئی رنگ کے دستانے ہیں۔ نوجوان افسر کا قد لمبا' تر و تازہ شاداب چہرہ' بھوری متجسسانہ آنکھیں اور پاؤں میں تھوڑا سا لنگ ہے' لڑکی جو بہت بے تکلف معلوم ہوتی ہے گیس کی روشنی کے پاس جاتی ہے تا کہ قمقموں کو اوپر کھینچ دے۔ لیکن فوراً ہی وہ اپنا خیال بدل کر کھڑکی کے پاس آتی ہے اور پردہ ہٹا کر کھڑکی کے پٹ کھول دیتی ہے۔ چاند کی خنک روشنی کمرے کے اندر داخل ہوتی ہے۔ کھڑکی کے باہر دور درختوں کے جھنڈ نظر آتے ہیں۔ وہ کھڑکی کے قریب کھڑی باہر دیکھتی ہے لیکن فوراً ہی کانپتے ہوئے اپنا رخ کمرہ کی سمت پھیر لیتی ہے۔

نوجوان افسر: آخر معاملہ کیا ہے؟ جب میں نے تم سے گفتگو کی تو تم رو رہی تھیں۔

لڑکی: (اپنے آپ کو سنبھالتے ہوئے) کوئی بات نہیں، کتنی رنگین شام ہے۔ اور کچھ نہیں۔

نوجوان افسر: (اسے دیکھتے ہوئے) پھر تو لطف اٹھاؤ۔

لڑکی: (اپنی ہیٹ اور نقاب اتارتے ہوئے۔ اس کے سر کے بال سنہرے ہیں) لطف اٹھاؤں، تم میری طرح تنہا نہیں ہو۔

نوجوان افسر: (کھڑکی کی طرف لنگڑا کر آتے ہوئے۔ کچھ مشتبہ ہو کر) تم کیونکر یہاں تک پہنچ سکیں؟ کیا ایسا کرنا زندگی کو یاس انگیز اور پر خطر بنانا نہیں ہے۔

لڑکی۔ ہاں، یہ سچ ہے، کیا تم زخمی ہو گئے تھے؟

ایک لڑکی،

نوجوان افسر۔ میں آج ہی ہسپتال سے نکلا ہوں۔

لڑکی۔ جنگ بھی کتنی دہشتناک چیز ہے، دنیا پر تمام مصیبتیں اور تمام بلائیں جنگ ہی کی وجہ سے نازل ہوتی ہیں۔ اور یہ ختم کب ہوگئی؟

نوجوان افسر (کھڑکی پر جھکتے ہوئے) اور غور سے لڑکی کی طرف دیکھتے ہوئے) تم کس قومیت سے تعلق رکھتی ہو؟

لڑکی۔ (اسے گھورتی ہے اور فوراً ہی نظریں ہٹا لیتی ہے) روسی!

نوجوان افسر: کیا تم سچ کہتی ہو۔ میں اب تک کسی روسی لڑکی سے نہیں ملا (لڑکی دوبارہ اسے گھورتی ہے) اگر یہ بات معلوم ہو جائے تو ضرور تم پر کوئی آفت آجائیگی)

لڑکی: (اس کے بازوؤں پر ہاتھ پھیرتے ہوئے) اس وقت تک نہیں جب تک تم جیسا نیک اور شریف نوجوان میرے پاس موجود ہے (وہ مسکراتی ہے اور اس کی مسکراہٹ اس کی گفتگو کی طرح ملائم اور پر اعتماد ہوتی ہے) تم اس لئے ٹھہر گئے کہ میں غمزدہ تھی اور دوسرے اس لئے کہ میں خوبصورت ہوں۔ میں مردوں سے دور بھاگتی ہوں اور شاید تم بھی.........

نوجوان افسر: ان معمولی مردوں کو تم نے ان کے بہترین روپ میں نہیں دیکھا۔ جب ان کی جاں نثاری کا جذبہ قابل تحسین ہوتا ہے۔ اور تعجب خیز بھی۔

لڑکی: (اپنی بھوری خوبصورت آنکھیں اس کی طرف پھیرتے ہوئے)

میرا خیال ہے کہ تم ان میں بھی وہی جذبہ اور وہی احساس دیکھتے ہو جو تم میں ہے۔

نوجوان افسر: نہیں، یہ بات نہیں، تم نے غلط سمجھا۔ جب ہم نے دشمن پر ہلہ بول دیا اور میں زخمی ہو گیا تو یہی معمولی سپاہی اپنی جان کی پروا کرتے ہوئے دشمن پر ٹوٹ پڑے تھے۔

لڑکی: (بدلی ہوئی آواز سے) اور شاید دشمن بھی اسی بہادری سے لڑ رہا تھا'

نوجوان افسر: تم ٹھیک کہتی ہو۔ میں نے بھی یہ محسوس کیا۔

لڑکی: تم ایک بُرے آدمی نہیں ہو۔ میں بُرے آدمیوں کو کسی قدر ناپسند کرتی ہوں۔

نوجوان افسر: عوام دراصل بُرے نہیں ہوتے۔ وہ صرف آدمیوں کو پہچانتے ہیں۔

لڑکی: تم بہت بھولے ہو بالکل بچوں کی طرح نادان۔ ہے نا؟

(نوجوان افسر اس کی بات پسند نہیں کرتا اور غصہ کی علامت اس کے چہرے پر ظاہر ہوتی ہے۔ لڑکی ناز سے اس کی طرف دیکھتی ہے)

لڑکی: (پرشوق ہو کر) لیکن میں تمہیں اس لئے پسند کرتی ہوں کہ تم بہت بھولے ہو۔ ایک اچھے آدمی کو پانا ان دنوں ایک نعمت ہے۔

نوجوان افسر: (جلدی سے) تنہائی کے خیال سے؟ کیا تمہارا کوئی روسی محبوب نہیں ہے؟

لڑکی: (بغیر سمجھے ہوئے) روسی؟ نہیں کوئی روسی دوست نہیں (جلدی سے)

کیا تم کسی نغمہ میں کھوئے ہوئے تھے جب تم نے مجھ سے یہ سوال کیا تھا۔

نوجوان افسر: ہاں کچھ ایسی ہی بات تھی۔

لڑکی: اور میں بھی...... میں بھی موسیقی کی دلدادہ ہوں۔

نوجوان افسر: میرا خیال ہے کہ تمام روسی موسیقی کے شایق ہوتے ہیں۔

لڑکی: (اس پر ایک نظر ڈال کر) نہیں گانا سننے ہمیشہ جاتی ہوں' جب میرے پاس روپیہ ہوتا ہے۔

نوجوان افسر: کیا مطلب؟ کیا آج کل تم اتنی تنگدست ہو۔

لڑکی: ہاں' اس وقت میرے پاس صرف ایک شلنگ ہے (وہ نہایت تلخی سے مسکراتی ہے' اور یہ مسکراہٹ اسے پریشان کر دیتی ہے۔ وہ کھڑکی کی ٹیک لگائے لڑکی کی طرف جھکتا ہے)

نوجوان افسر: کیا میں تمہارا نام دریافت کر سکتا ہوں؟ تمہارا نام کیا ہے؟

لڑکی: ''میری'' ۔ میں اسی نام سے موسوم ہوں، شاید تمہارا نام پوچھنا مناسب نہ ہو۔

نوجوان افسر: (ہنستے ہوئے) تم ایک ناقابل اعتماد ہستی ہو۔ کیا یہ ٹھیک نہیں؟

لڑکی: تم ٹھیک کہتے ہو۔ ایسا سمجھنے کی کافی وجہ ہے۔ تم اس چیز کو نہیں سمجھتے!

نوجوان افسر: میرا خیال ہے کہ تم ہم سب کو بیرحم اور نامہذب سمجھنے میں حق بجانب ہو؟

لڑکی: (کھڑکی کے قریب ایک کرسی پر بیٹھتے ہوئے جہاں چاند کی شعاعیں اس کے غازہ آلود رخسار پر پڑ رہی تھی) میرے پاس ثبوت موجوہ اور ثبوت موجود ہیں جو مجھے ہر لحہ ڈرتے رہنے پر مجبور کرتے ہیں اور اس وقت تو میں خوفناک طور پر گھبرا گئی ہوں۔ کسی شخص پر بھروسہ نہیں رکھتی۔ میرا خیال ہے کہ تم نے اب تک سینکڑوں جرمنوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا گیا۔

نوجوان افسر: ہم نہیں کہہ سکتے۔ یہ اس وقت ممکن ہو سکتا ہے جب دست بدست لڑائی ہو اور مجھے اب تک اس کا موقع نہیں ملا۔

لڑکی: لیکن اگر تمہیں چند آدمیوں کے قتل کرنے کا موقع مل جائے تو غالباً تم بہت خوش ہو گئے۔

نوجوان افسر: میں خوش ہوں گا؟ میرا تو یہ خیال نہیں ہے۔ ہم سب اس معاملے میں ایک ہی کشتی کے سوار ہیں۔ ہم دشمن بھی ہو تو ایک دوسرے کو قتل کرنے میں خوشی محسوس نہیں کرتے۔ ہم میں سے اکثر کا یہی خیال ہے کہ ہم اپنا فرض بجالاتے ہیں اور کچھ نہیں

لڑکی: آہ! یہ ایک خوفناک حقیقت ہے۔ مجھے ڈر ہے کہ میرے بھائی قتل کر دیئے گئے ہوں گے۔

نوجوان افسر: کیا تم نے کوئی ایسی خبر نہیں ہے؟

لڑکی: خبر؟ میں نے اب تک اپنے ملک کے کسی آدمی کے متعلق کوئی خبر نہیں سنی۔ کاش میرا کوئی ملک نہ ہوتا۔ جو کچھ میرا اپنا رہا۔ اب نہیں رہا۔ ماں، باپ، بھائی، بہن کوئی بھی نہیں رہا۔ میرا خیال ہے کہ اب میں ان کو دوبارہ نہ دیکھ سکونگی۔ جنگ سب کچھ برباد کر ڈالتی ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ دلوں کو بھی توڑ دیتی ہے۔ (وہ ایک آہ بھرتی ہے) تم جانتے ہو۔ جب تم میرے پاس آئے تو میں کیا سوچ رہی تھی؟ میں اپنے متعلق سوچ رہی تھی۔ چاندنی راتوں میں وہاں کے لب جو نظاروں کے متعلق، اگر میں انہیں دوبارہ دیکھ سکوں تو میں بے پایاں مسرت محسوس کرونگی۔ کیا تم کبھی اپنے وطن سے دور رہ کر وطن کے لئے تڑپے ہو؟

نوجوان: ہاں خندقوں میں مجھے بھی اپنے وطن کی یاد ستاتی رہی ہے۔ لیکن دوسروں کے ساتھ رہ کر اس قسم کا خیال دل میں لانے سے شرم آتی ہے کیونکہ سب کی ایک ہی حالت ہوتی ہے۔

لڑکی: آہ! یہ سچ ہے۔ لیکن مجھے کیا محسوس ہوتا ہے؟ تم خود ہی اندازہ لگا سکتے ہو؟ میں ایک ایسی جگہ ہوں جہاں ہر شخص مجھے ناپسند کرتا ہے اور نفرت بھری نگاہوں سے دیکھتا ہے اور مجھے گرفتار کر کے شاید جیل خانہ میں ڈالنے کے لئے تیار ہے۔

نوجوان افسر: (جھک کر اس کے شانے پر ہاتھ رکھتے ہوئے) مجھے تم سے دلی ہمدردی ہے۔

لڑکی (نرم آواز میں) تم پہلے آدمی ہو جو میرے ساتھ مہربانی کا برتاؤ کر رہے ہو۔ میں تم سے اب کوئی بات نہ چھپاؤں گی۔ میں روسی نہیں بلکہ جرمن ہوں۔

نوجوان افسر: (اسے گھورتے ہوئے) حسین لڑکی، اس کی کسے پرواہے، کہ تم کس قومیت سے تعلق رکھتی ہو۔ ہم عورتوں کے خلاف جنگ نہیں کر رہے ہیں۔

لڑکی۔ (اسے چبھتی ہوئی نظروں سے دیکھتے ہوئے) تم بہت اچھے لڑکے ہو۔ میں تم سے مل کر بہت خوش ہوئی۔ کیا تم اچھائیاں دیکھنے کی تمنا نہیں کرتے۔ اگر تم ایسا کرو تو یہ واقعی پہلی چیز ہوگی۔ کیونکہ دراصل لوگوں میں اچھائیاں نہیں ہوتیں۔ یہ تم بھی جانتے ہو۔

نوجوان افسر: (ہنستے ہوئے) تمہاری مثال ایسے فلسفیوں کی سی ہے جو دنیا میں صرف برائیوں ہی کو دیکھتے ہیں۔

لڑکی: اگر میرے خیالات ایسے ہی ہوں تو میں کتنی مدت تک زندہ رہ سکتی ہوں، کیا تم بتا سکتے ہو؟ ممکن ہے دنیا میں اچھے آدمی بھی ہوں لیکن میں ان سے ناواقف ہوں۔

نوجوان افسر: میں ان کی ایک کثیر تعداد کو جانتا ہوں۔

لڑکی: (اس پر جھکتے ہوئے) کیا تم کبھی جیل خانہ میں نہیں رہے؟

نوجوان افسر: میرا خیال ہے کہ کبھی نہیں۔

لڑکی: اچھا فرض کرو میں اب بھی ایک اچھی لڑکی ہوں جیسا کہ پہلے تھی اور تم مجھے اپنی ماں اور بہنوں کے پاس لے جاؤ اور ان سے کہو کہ یہ ایک جرمن لڑکی ہے جو بیکار ہے' نہ اس کے پاس روپیہ ہے' نہ اس کا کوئی دوست ہے' تب وہ کہیں گے ہمیں یہ سن کر بہت افسوس ہوا، لیکن ایک جرمن لڑکی۔ یہ کہہ کر وہ جلد ہی اپنے ہاتھ دھونے چلے جائیں گے۔

(افسر، خاموشی سے اسے گھورتا رہتا ہے)

لڑکی: کیا تم میرا مطلب سمجھے؟

نوجوان افسر: آہستہ سے (مجھے یقین ہے کہ وہ لوگ عوام کی طرح آدمیوں کو پہچاننے میں غلطی کریں گے۔

لڑکی: نہیں یہ بات نہیں، وہ لوگ ایک جرمن لڑکی کی طرف ہاتھ نہ بڑھائیں گے۔ خواہ وہ ایک نیک لڑکی ہی کیوں نہ ہو۔ لیکن اب میں اچھی ثابت ہونا بھی نہیں چاہتی۔ کیونکہ میں ریاکار نہ بنوں گی۔ میں نے

بُرا بننا سیکھ لیا ہے۔ اچھے لڑکے! کیا تم مجھے پیار نہ کرو گے؟ (وہ اپنا چہرہ اس کے قریب لاتی ہے۔ اس کی آنکھیں دیکھ کر وہ گھبرا جاتا ہے اور پیچھے ہٹ جاتا ہے)

نوجوان افسر: اپنا چہرہ اتنا قریب نہ لاؤ۔ میں تمہارا بوسہ نہ لوں گا۔

اگر تم بُرا نہ مانو (وہ اسے نظریں گاڑ کر دیکھتی ہے جس میں تعجب اور سوال کے انداز پوشیدہ ہوتے ہیں) یہ نادانی ہے۔ میں کچھ نہیں جانتا۔ تم جانتی ہو۔ ہسپتال کی زندگی کتنی عجیب ہوتی ہے۔ انسان بالکل بدل جاتا ہے۔ لیکن تم جانتی ہو۔ میرا مقصد تمہاری ہتک کرنا نہیں ہے۔ اتنا قریب نہ آؤ۔

لڑکی: تم تو ایک تماشا ہو۔ (وہ رک جاتی ہے) کیا یہ غلط ہے؟ کیا تم ہم لوگوں کو اتنا ناپسند کرتے ہو؟

نوجوان افسر: (جلدی سے پلٹ کر) ناپسند؟ میں کچھ نہیں جانتا۔

لڑکی: میں اپنے لوگوں سے بھی نفرت کرتی ہوں۔ بہت زیادہ نفرت' کیونکہ یہ جنگ انہی لوگوں نے شروع کی ہے۔ یہ میں اچھی طرح جانتی ہوں۔ میں تمام لوگوں سے نفرت کرتی ہوں۔ جرمنوں نے تمام دنیا کو اتنی مصیبت میں کیوں ڈال دیا ہے۔ انہوں نے تمام دنیا کو بدترین بنا دیا ہے۔ اس دنیا میں ہر شخص ایک دوسرے کو ناپسند کرتا ہے۔ ہر جگہ بُرائی کی امید کی جاتی ہے۔ انہوں نے مجھے بھی بُرا بنا دیا ہے۔ میں اب کسی چیز پر بھروسہ نہیں رکھتی۔ اس دنیا میں بھروسہ بھی کس پر رکھا جا سکتا ہے؟ کیا یہاں خدا کا وجود ہے؟ نہیں' ایک مرتبہ جب میں انگریز بچوں کی اتالیق تھی۔ ان کو دعا سکھاتی تھی۔ اس وقت میں خدا، مسیح اور محبت پر یقین رکھتی تھی اور اب میں کسی بات پر یقین نہیں رکھتی۔ اور کوئی بھی شخص جو جھوٹا اور بیوقوف نہیں ہے۔ کسی چیز پر بھی یقین نہیں رہ سکتا۔ میں کسی ہسپتال میں کام کرنا چاہتی ہوں۔ میں غریب لڑکوں کی مدد کرنا چاہتی ہوں۔ لیکن لوگ مجھے نکال دیں گے کیونکہ میں جرمن ہوں۔ خواہ ذاتی طور پر میں نیک اور شریف ہی کیوں نہ ہوں، ہر جگہ یہی حال ہے۔ جرمن میں، فرانس میں، روس میں، ہر جگہ۔ کیا تم سمجھتے ہو کہ میں مسیح، خدا اور محبت پر یقین رکھتی ہوں؟ نہیں، ہم سب جانوروں سے بدتر ہو گئے۔ تم خیال کرتے ہو گے کہ میری زندگی نے مجھے خود تباہ کر دیا ہے۔ یہ درست نہیں۔ میں جن لوگوں میں تھی۔ وہ تمہاری طرح نہیں تھے۔ وہ صرف مجھے زندہ رکھنا چاہتے۔ ایسے لوگ جو اپنے آپ کو بڑا سمجھتے تھے۔ اور بہت نیک جانتے تھے' انہوں نے اپنی گفتگو سے' اپنی نفرت انگیزی سے اور اپنی ناپسندیدگیوں سے جنگ شروع کی۔ اور ہم سب کو موت کے غار میں دھکیل دیا۔ تمہاری طرح نیک لڑکوں کو بھی مار ڈالتے ہیں اور غریبوں کو جیل خانوں میں بھر دیتے ہیں۔ اور کہتے ہیں لوگو! تم اپنی نفرت کو بڑھاتے جاؤ۔ ایک دوسرے سے نفرت کرتے رہو۔ (نوجوان افسر کھڑا

ہوجاتا ہے) اس کے چہرے سے حزن وملال کی علامات ظاہر ہوتی ہے۔لڑکی اپنی نظروں سے اس کا پیچھا کرتی ہے)

لڑکی۔اچھے لڑکے ہو تم! میری باتوں کو بُرا نہ مانو۔اگر تمہیں میری گفتگو پسند نہیں تو لو میں ایک چوہیا کی طرح خاموش ہوجاتی ہوں۔

نوجوان افسر: نہیں نہیں، تم باتیں کرتی جاؤ۔لیکن میں تمہاری ان باتوں پر یقین نہیں رکھتا۔

(وہ بھی کھڑی ہوجاتی ہے اور دیوار سے ٹیک لگاتی ہے۔اس کے سیاہ کپڑوں پر اور سفید چہرے پر چاند کی شعاعیں پڑنے لگتی ہیں۔اس کی آواز مدھم سے صاف اور پھر تیز ہوجاتی ہے)

لڑکی: اچھے لڑکے! ادھر دیکھو، کیا یہ بھی کوئی دنیا ہے، جہاں لاکھوں انسان بے قصور موت کا شکار ہورہے ہیں؟ کیا یہ رہنے کے قابل دنیا ہے؟ تم لوگ کہتے ہو یہ بہادری اور جرأت کا مظاہرہ ہے۔نہیں بلکہ لوگوں نے انسانیت کو بھلادیا ہے اور میں نے بھی سب کچھ کھودیا ہے۔لیکن میں اپنے وطن کے لوگوں کے متعلق سوچتی ہوں۔آخر انہیں کیا سوجھی تھی کہ یہ جنگ شروع کردی۔میں وہاں کے اور یہاں کے تمام لوگوں کی حالت پر غور کرتی ہوں۔وہ اپنے محبوبوں سے بچھڑ جاتے ہیں۔سینکڑوں آدمی جیل خانوں میں اپنی زندگی گزار رہے ہیں۔اچھے لڑکے جب میں ان باتوں پر غور کرتی ہوں تو کیا یہ دنیا خوبصورت معلوم ہوتی ہے (وہ خاموش کھڑا رہتا ہے اور اسے گھورتا ہے) اچھے لڑکے ادھر دیکھو، ہم دونوں زندہ ہیں ہمارے جسموں میں روح ہے اور ایک دن ہماری زندگی ختم ہوجائے گی۔بس یہی ہماری زندگی کا اور جنگ کا ما حصل ہے۔

نوجوان افسر: نہیں صرف اسی قدر نہیں بلکہ جنگ اور زندگی کا کوئی اور مقصد بھی ہے۔

لڑکی: (نرمی سے) تم خیال کرتے ہو کہ جنگ مستقبل کے لئے لڑی جارہی ہے تم اپنی زندگیاں ایک بہتر دنیا کی تعمیر کے لئے وقف کررہے ہو۔

یہی بات ہے نا؟

نوجوان افسر: ہمیں اس وقت تک لڑنا ہے جب تک ہم فتح یاب نہ ہوجائیں۔

لڑکی: جب تک تم فتح یاب نہ ہوجاؤ۔میرے ہم وطن بھی یہی کہتے ہیں۔سب لوگ یہی کہتے ہیں کہ اگر ہم جیت گئے تو دنیا کی حالت بہتر ہوجائے گی لیکن دنیا کی حالت کبھی بہتر نہ ہوگی۔بلکہ وہ بدتر ہوجائے گی۔(وہ پلٹ جاتا ہے اور اپنی ہیٹ کو ہاتھ لگاتا ہے لڑکی کی آواز اس کا پیچھا کرتی ہے) مجھے اس کی پروا

نہیں کہ جنگ کون جیتے گا۔ مجھے اس کی بھی فکر نہ ہوگی اگر میرا وطن ہار جائے۔ میں ان سے نفرت کرتی ہوں۔ وہ جانور ہیں، بالکل جانور۔ اچھے لڑکے نہ جاؤ لو میں خاموش ہو جاتی ہوں۔ (وہ اپنی جیب سے کچھ نوٹ نکالتا ہے اور ان کی میز پر رکھ کر لڑکی کے قریب جاتا ہے)

نوجوان افسر: شب بخیر......!

لڑکی: (صاف طور پر) کیا واقعی تم مجھے چھوڑ کر جا رہے ہو؟ کیا تم مجھے اس قدر ناپسند کرتے ہو۔

نوجوان افسر: ہاں!

لڑکی: کیوں؟ میں ایک جرمن ہوں اسی لئے نا؟

نوجوان افسر: نہیں، اس لئے نہیں

لڑکی: تب تم ٹھہرتے کیوں نہیں؟

نوجوان افسر: کیونکہ تم نے مجھے پریشان کر دیا ہے۔

لڑکی: کیا تم میرا ایک بوسہ نہ لوگے؟

(وہ جھکتا ہے اور اپنے لب اس کی پیشانی پر رکھ دیتا ہے۔ لڑکی کی فوراً ہی اپنا سر پیچھے کر لیتی ہے اور اپنے لب اس کے لبوں سے پیوست کر دیتی ہے اور اس سے لپٹ جاتی ہے۔)

نوجوان افسر: (فوراً کرسی پر بیٹھتے ہوئے) میں نہ جاؤں گا۔ میں بدتہذیب نہیں ہوں۔

لڑکی: ہنستے ہوئے) تم بہت اچھے لڑکے ہو۔ تھوڑی دیر مجھ سے باتیں کرو کیونکہ مجھ سے باتیں کرنے والا یہاں کوئی نہیں۔ کیا تم نے بہت سے جرمن قیدیوں کو دیکھا ہے؟

نوجوان افسر: ہاں! بہت سے

لڑکی: رائن کے باشندے بھی؟

نوجوان افسر: ہاں وہاں کے لوگ بھی،

لڑکی: کیا وہ بہت غمزدہ اور رنجیدہ دکھائی دیتے تھے؟

نوجوان افسر: بعض تو واقعی رنجیدہ نظر آ رہے تھے اور بعض اپنے قید ہو جانے پر خوش تھے۔

لڑکی: کیا تم نے رائن کی کبھی سیر کی ہے؟ آج وہاں کی رات بھی دلکش ہوگی وہاں فرانس میں بھی آج چاندنی رات ہوگی اور یہاں کے سے دلکش اور کیف بار مناظر وہاں بھی ہوں گے۔ آج کی رات ہی لوگ درختوں کے نیچے اپنے دلبروں سے ملاقات کریں گے اور محبت کے پیمان کریں گے، لیکن جنگ کے دوران

میں ایسی باتیں کرنا کیا بیوقوفی نہیں ہے؟ اب تو زندہ رہنے میں کوئی لطف نہیں۔

نوجوان افسر: خطرات ہی میں رہ کر زندگی گزارنے میں لطف ہے اگر تم جیسے خیال کے بہت سے لوگ ایسی زندگی پر موت کو ترجیح دیں تو باقی لوگوں کی زندگی جو تم سے متفق ہیں بہت قابل قدر ہو جائے گی (وہ خاموش ہو جاتا ہے اور اپنے جذبات کا اظہار ایسی لڑکی کے سامنے کرتے ہوئے خجالت محسوس کرتا ہے۔ جو کسی چیز پر یقین نہیں رکھتی)

لڑکی۔ اچھے لڑکے تم کس طرح زخمی ہوئے۔

نوجوان افسر: کھلے میدان میں دشمن پر حملہ کرنے سے۔

لڑکی: جب تمہیں حملہ کا حکم دیا گیا تو کیا تم خوف زدہ نہیں تھے؟ (وہ اپنا سر ہلاتا ہے اور ہنستا ہے)

نوجوان افسر: نہیں، ہم آپس میں ہنس رہے تھے۔

لڑکی: (اس کو گھورتے ہوئے) تم ہنس رہے تھے؟

نوجوان افسر: اور...... جب مجھے ہوش آیا تو سب سے پہلے میری نظر جس چیز پر پڑی وہ ہمارے کرنل کا چہرہ تھا جو مجھے ٹھنڈے پانی کا ایک گلاس دے رہا ہے۔ اگر تم میرے کرنل کو دیکھو تو مجھے یقین ہے کہ تم دنیا میں بعض چیزوں پر یقین کرلو۔ مگر ہر بُرائی کی تہہ میں ایک نیکی موجود ہے۔ ایک دن سب کو مرنا ہے۔ اور اگر ملک کے لئے ہی جان دی جائے تو اس سے بہتر نیکی اور کیا ہو سکتی ہے؟

لڑکی: (جس کی آنکھوں میں ایک عجیب سی چمک پیدا ہو جاتی ہے) نہیں، اب میں دنیا کی کسی چیز پر بھروسہ نہیں رکھتی۔ اپنے ملک پر بھی نہیں۔ میرا دل مردہ ہو چکا ہے۔

نوجوان افسر: یہ تمہارا وہم ہے ورنہ اس میں کوئی حقیقت نہیں ہے۔

لڑکی: اگر میرا دل مردہ نہیں ہے۔ تو کیا تم خیال کرتے ہو۔ میں اپنی زندگی آرام سے بسر کر سکوں گی۔ رات بھر گلیوں میں پھرتے ہوئے جھوٹ موٹ کے اجنبیوں کو پسند کرتے ہوئے۔ کبھی کوئی مہربانی کا لفظ سنے بغیر...... زبان بند کئے، مبادا میرا جرمن ہونا ظاہر ہو جائے تم جانتے ہو، میری باتیں صرف ہوائی نہیں ہوتیں۔ میں چیزوں کو ان کے اصلی رنگ میں دیکھتی ہوں۔ آج رات میں کسی قدر جذباتی ہو گئی ہوں۔ چاند بھی بہت دلچسپ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن میں اب صرف اپنے لئے جیتی ہوں۔ میں نہ تو کسی چیز پر یقین رکھتی ہوں نہ کسی کی پروا کرتی ہوں۔

نوجوان افسر: بات ایک ہی ہے۔ ابھی تم اپنے عزیزوں کے لئے اظہار افسوس کر رہی تھیں اور ان کی

تکلیفوں اور غموں کو یاد کر رہی تھیں اور ہم وطن قیدیوں کا نوحہ کر رہی تھیں۔

لڑکی: یہ درست ہے کیونکہ وہ مصیبت اور تکالیف برداشت کر رہے ہیں۔ اور ان کی تکلیفیں اور مصیبت میری طرح ہی ہیں۔ میں اپنی ہمدرد آپ ہوں، بس اور کچھ نہیں، جو میں کر رہی ہوں اسے بخوبی جانتی ہوں، میرے ذہن میں خوشی پیدا نہیں ہو سکتی۔

نوجوان افسر: اور شاید اپنے دل میں بھی نہیں۔

لڑکی: اچھے لڑکے! تم بہت ضدی ہو۔ لیکن ہم صرف محبت کرتے ہیں۔ اپنی ذات سے، کسی اور سے نہیں۔ (اس کی آواز میں درشتی سی محسوس ہوتی ہے۔ دور کہیں اخبارات فروخت کرنے والا چھوکرا چلا رہا ہے۔ اس کی انگلیاں نوجوان افسر کی انگلیوں میں پھنس جاتی ہے۔ وہ غور سے اس کی طرف دیکھتا ہے۔ غازہ اور پوڈر کے باوجود وہ ایک عجیب آوارہ اور دل میں کھب جانے والے حسن کا نمونہ تھی)

نوجوان افسر: (جلدی سے) نہیں ہم صرف اپنی ذات ہی سے محبت نہیں کرتے۔ اس کے علاوہ اور بھی بہت سی چیزیں ہیں۔ میں اس کی تشریح نہیں کر سکتا۔

(اخبارات فروخت کرنے والے چھوکروں کی آوازیں اب نزدیک تر ہوتی جا رہی ہیں۔ وہ ان آوازوں کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ لڑکی کی باہیں اس کے بازوؤں میں ہیں۔ وہ بھی سننے کی کوشش کرتی ہے اب آوازیں اور قریب آجاتی ہیں اور لمحہ بھر میں ہر طرف سے لوگ اُمنڈ کر ایک جگہ جمع ہو جاتے ہیں۔ خوشی سے لوگوں کی آوازیں بلند ہوتی ہیں۔ ...... ''شاندار فتح' ...... برطانیہ کی فتح .... دشمن کے کئی ہزار سپاہی قید کر لئے گئے ...... دشمن کی کامل شکست'' یہ خبریں اسے خوفناک مسرت سے تقریباً پاگل کر دیتی ہیں۔ وہ کھڑکی سے باہر اپنی ہیٹ ہلاتے ہوئے، مسرت سے چیخ اُٹھتا ہے۔ وہ گلی میں دوڑ جانے کے لئے پلٹتا ہے۔ لڑکی خاموش کھڑی رہتی ہے۔ وہ کچھ سوچنے لگتا ہے۔ پھر ٹھہر جاتا ہے اور لڑکی کے ہاتھوں کو بوسہ دیتا ہے۔ لڑکی ہاتھ ہٹا لیتی ہے اور ان نوٹوں کو گرا دیتی ہے جو اس نے لڑکی کے ہاتھ میں رکھے ہوئے تھے۔

لڑکی: ان کو لے لو۔ میں تمہاری انگریزی رقم نہ لونگی۔ ان سب کو لے لو (پھر وہ فوراً ہی ان کو چاک کر ڈالتی ہے اور اس کی طرف سے منہ پھیر لیتی ہے۔ وہ کھڑا اسے گھورتا ہے۔ میز کا سہارا لئے ہوئے ایک لمحہ ٹھہر کر وہ دروازے کی طرف بڑھتا ہے۔ جب وہ چلا جاتا ہے لڑکی اسی طرح کھڑی رہتی ہے۔ جس کے کانوں میں مسرت اور شادمانی کی آوازیں آرہی ہیں۔ پھر وہ اپنا سر جھکا لیتی ہے۔ اور آنسوؤں کی لڑیاں اُس کے رخساروں پر بہنے لگتی ہیں۔

لڑکی: شکست۔ کامل شکست۔ صرف ایک شلنگ۔

(پھر وہ دفعتہً بیٹھ جاتی ہے اور گانے لگتی ہے۔ اپنی پوری آواز سے۔ ''رائن موت کی آغوش میں......!''
اور کمرے سے باہر مجمع یہ گاتا ہوا گزرتا ہے۔ ''برطانیہ زندہ باد......''
(پردہ گرتا ہے)

رسالہ عالمگیر، تاریخ نمبر، ماہ اپریل ۱۹۴۳ء صفحہ: ۸۵

تاریخ اور سیاست میں نسل کا تصور

مجلّہ "سیاست" حیدرآباد دکن، جنوری ۱۹۴۱ء

عزیز احمد

نسلی امتیاز کی ابتدا:

بظاہر یہ امر ایک معمہ معلوم ہوتا ہے کہ انسانوں کا ایک گروہ کیونکہ انسانوں کے کسی دوسرے گروہ کو اپنے سے بالاتر یا اپنے سے حقیر تر سمجھنے لگا ہوگا۔ اس سوال کا جواب محض ایک لفظ ہے جس میں ہزاروں سال کی تاریخ کا ایک اہم راز پوشیدہ ہے۔ پروپا گنڈا۔ باور کرانے کی کوشش۔

تاریخ تمدن انسان کی زندگی کا پہلا دور اس زمانے کو قرار دیتی ہے جب وہ طرح طرح کی کوشش کر کے غذا جمع (۱) کیا کرتا تھا۔ اسے زراعت بھی اچھی طرح نہیں آتی تھی۔ فطرت سے وہ بہت مرعوب اور خائف تھا۔ مذہب نے ابھی جنم نہیں لیا تھا، اور انسان نے اپنے خوف کی تسکین اور انسداد کے لئے من گھڑت تصورات کا ایک سلسلہ قائم کر لیا تھا جن کو "جادو" کہا جاتا ہے۔

اگر جادو (۲) کا تجزیہ کیا جائے تو دو اہم تصورات پر اس کی بنیاد ہے۔ ایک تو یہ کہ ایک چیز اپنی مشابہ چیز پیدا کرتی ہے یا اپنا اثر ڈالتی ہے، مثلاً کثرتِ اولاد کا اثر فصلوں کے اچھے ہونے پر ہے۔ دوسرا تصور یہ تھا کہ اگر کوئی دو چیزیں کبھی ایک دوسرے سے مس کر چکی ہیں تو جدا ہونے کے بعد بھی اور بہت زیادہ فاصلہ پر ہونے کے باوجود بھی ایک دوسرے پر اثر ڈالتی ہیں۔ مثلاً کسی شخص کے ناخون یا سر کے بال، یا اس کے لباس کا کوئی حصہ جادو میں اس کو فائدہ یا نقصان پہنچانے کے لئے استعمال کیا جا سکتا ہے۔

چنانچہ جادو کے اس پہلے تصور کو "قانون مشابہت" اور دوسرے کو "قانونِ اثر متعدی" کہا جا سکتا ہے ۔ یہاں تک تو جادو کے ان تصورات کو بطور نظریوں کے ظاہر کیا گیا ہے۔ لیکن بہت جلد وحشی انسان نے یہ بھی محسوس کیا ہوگا کہ جادو کو علمی طور پر بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔ علمی (۳) جادو کی دو قسمیں ہیں۔

(۱) جادوگری۔ یعنی علمی جادو کی اثباتی صورت۔ "یہ یہ کرو تو اس عمل کا نتیجہ یہ یہ ہوگا۔"
(۲) ممانعت۔ یعنی عملی جادو کی منفی صورت۔ "یہ یہ مت کرو ورنہ اس کا نتیجہ یہ یہ ہوگا۔"
ہم ناظرین کی سہولت کے لئے ایک نقشہ پیش کرتے ہیں۔

وحشی اقوام میں جادو کا تصور

جادو

بحیثیت عمل	بحیثیت نظریہ
ایک طرح کا فرضی فن	ایک طرح کا فرضی عمل

ممانعت	جادوگری	قانونِ اثر متعدی	قانون مشابہت
منفی جادو	مثبت جادو		

جادو کا نظریہ اتنا آسان تھا اور اتنی آسانی سے سمجھ میں آسکتا تھا کہ اس حد تک وحشی انسان کو استادوں کے خاص طبقے کی چنداں ضرورت نہیں تھی۔ عملی جادو کی حد تک بھی غالباً شروع شروع میں تو ایک پورا قبیلہ یا گروہ مل کر اس قسم کا جادو کرتا ہوگا۔ مگر رفتہ رفتہ گروہ کے زیادہ ہوشیار اور چالاک لوگوں نے اس میں امتیاز حاصل کرنا شروع کیا۔ اور اپنی قابلیت اور برتری ظاہر کرنے کے لئے اس میں طرح طرح کی موشگافیاں شروع کیں۔ جادو کا فن رفتہ رفتہ عوام کے ہاتھوں سے نکل کر خواص کے ہاتھوں میں پہنچ گیا۔ انھیں خاص لوگوں کے ہاتھوں میں حکومت بھی آگئی کیونکہ جادو کے امر و نہی ("جادوگری" اور "ممانعت") جیسے دو اہم اختیارات پر حاوی تھے۔ جب اس طرح کا ایک طبقہ وحشی قبائل میں وجود میں آنے لگا تو اس نے اپنی قوت باقی رکھنے کے لئے بھی طرح طرح کی کوششیں شروع کیں۔ عملی جادو ایک پراسرار قوت بن گیا جس کے ڈر سے اہل قبائل اپنے یہاں کے جادوگروں کا حکم ماننے پر مجبور تھے۔ اس طرح انسان کی ابتدائی زندگی کی جمہوریت کی جگہ ایک طرح کی ملوکیت پسندی، ایک طرح کے استبداد نے لے لی۔ ملوکیت کی ابتداء بھی اسی طرح ہوئی ہوگی۔ ایک ہوشیار اور چالاک آدمی قدیم وحشی قبیلہ کے "بزرگوں کی مجلس" کی طاقت کو سلب کر لیتا ہے اور خود مختاری سے قبیلہ پر حکومت کرتا ہے چنانچہ وحشی قبائل کے پہلے بادشاہ ژ غالباً جادوگر ہوں گے۔ ان کی جادوگری اور اس سے بڑھ کر "ممانعت" کے اختیارات جادو کے حدود سے بڑھ کر تمام امور پر حاوی ہوگئے ہوں گے۔ لیکن جادو کے علاوہ بادشاہت کے اور بھی راستے ہوں گے۔ بعض

ممالک میں بادشاہت یا سرداری جادو سے غیر متعلق بھی ہوگی۔ لیکن زیادہ تر وحشی قبائل میں سرداروں اور جادوگروں میں کافی تعلق ہے۔ مثلاً اب بھی ملایا میں پجاری اور بادشاہ دونوں زرد رنگ استعمال کرتے ہیں، جو شاہی رنگ ہے۔ (۴) آئرستان سے لے کر ہندوستان تک تمام آریائی زبانیں نولنے والی قوموں کا ایک زمانے میں اعتقادرہ چکا ہے کہ سردار یا بادشاہ میں ایسی فوق الفطرت یا جادو کی طاقت ہے کہ وہ (اپنی قوت تولید یا اس کے برعکس ضبط تولید سے) زمین کو زرخیز بنا سکتا ہے اور اسی طرح اور بہت سے فائدے پہنچا سکتا ہے۔ چنانچہ کہا جاتا ہے کہ ہولی گریل کے قصے کی ایک تشریح (۵) اسی پر مبنی ہے۔ بہ حیثیت مجموع یہ کہا جاسکتا ہے کہ تاریخ تمدن کے اس ابتدائی دور میں زیادہ تر بادشاہ پہلے جادوگر تھے۔ اگرچہ کہ کچھ عرصے کے بعد یہ عمل باقی نہیں رہا اور جب مذہب نے جادو کی جگہ لے لی تو جادوگر بجائے بادشاہ بننے کے پجاری بنے لگے اور مذہب جو جادو کی جگہ عوام کی زندگی پر حاوی ہو چکا تھا، اسکے علمبردار بن گئے۔ اسی زمانے مس ی دینوی حکومت اور دینی (مذہبی) حکومت نے اپنے اپنے اثرات کی حدود کو متعین کرلیا۔ اور جہاں تک ہوسکا تعاون کی کوشش کی۔ یہ رسم تاریخی زمانے تک بلکہ آج تک باقی ہے۔ چنانچہ ہندوستان میں برہمن اور چھتری طبقوں کا تعلق اور اسی طرح قرون وسطی اور طوپ اور مقدس سلطنت روما (ہوئی رومن امپائر) کے شہنشاہ کا تعلق (ابتدائی دور میں) اسی اصول کی ترقی یافتہ صورت ہے۔

جادوگر بادشاہوں یا جادوگر سرداروں کے طبقے نے اپنی طاقت باقی رکھنے کے لئے طرح طرح کی کوششیں شروع کیں جن میں سے ایک کا ہمارے نفس مضمون سے گہرا تعلق ہے۔ ان جادوگر بادشاہوں نے اس کی کوشش کی کہ وہ اپنے آپ میں ایک طرح کا بنیادی امتیاز ظاہر کریں جس کی وجہ سے وہ اپنے محکوموں کو بلند اور برتر معلوم ہوں۔ چنانچہ انھوں نے اپنے آپ کو الوہی خصوصیات کا مرکز اور اس کے باعث عام لوگوں سے ممتاز ظاہر کرنا شروع کیا۔ انسانی تمدن کی ابتداء کے زمانے میں انسانوں اور دیوتاؤں میں بہت زیادہ فرق نہیں تھا۔ دیوتا عام طور پر انسانوں کے مشابہ ہی سمجھے جاتے تھے اور انسان ہی کی کمزوریاں اور قوتیں کئی گنا مبالغے کے ساتھ دیوتاؤں سے منسوب کی جاتی تھیں۔ چنانچہ وحشی قبائل کا جادوگر بادشاہ اپنی رعایا کے لئے ایک طرح کا دیوتا ہوتا تھا۔

جادوگر بادشاہ جب دیوتا بنے کا دعویٰ کرتا تو عموماً اس کی دو ترکیبیں ہوتیں۔ (۶)

(۱) عارضی۔ اس صورت میں دیوتا کی روح کچھ عرصے کے لئے اس کے جسم میں حلول کر جاتی اور اس کو علم الغیب ہوتا۔

(۲) مستقل اس صورت میں دیوتا مستقل طور پر ایک انسان جسم میں مستقل ہوجاتا۔ اور اس انسان نما خدا کا یہ فرض ہوتا کہ وہ معجزے دکھا کر اپنی الوہیت کا ثبوت دیتا رہے۔ بعض اوقات دیوتا کی روح، انسانی جسم کے مرنے پر کسی دوسرے میں منتقل ہوجاتی (مثلاً دلائی لاما)

(۲)

بہر حال تمدن انسانی کے اس ابتدائی دور میں جادوگر بادشاہ یا ایسا بادشاہ جو دیوتا بھی تھا، اپنی الوہی خصوصیات کی وجہ سے عوام الناس سے ممتاز سمجھا جاتا تھا۔ وہ دیوتا کی اولاد نہیں کہلاتا تھا بلکہ خود دیوتا سمجھا جاتا تھا۔ ابھی تک ''نسل'' کا تصور انسان کی سمجھ میں نہیں آیا تھا۔ غالباً انسان ابھی تک یہ بھی نہیں سمجھنے پایا تھا کہ اختلاط جنسی اور استقرار حمل میں کوئی تعلق ہے۔ یا باپ کا بھی بچے کی پیدائش میں کوئی حصہ ہے (۷)

۔ ''حکومت مادری'' (میٹریارکل نظریہ) اسی تمدن کی پیداوار ہے۔ اس کا اثر ابھی تک دنیا کے بہت سے حصوں پر باقی ہے۔ جنوبی ہند کی بعض ریاستوں میں ابھی تک یہی طرز عمل ہے۔ ماموں کا وارث بھانجہ ہوتا ہے، باپ کا وارث بیٹا نہیں ہوتا۔ جائداد مال سے بیٹے کو میراث میں ملتی ہے، اور اس کے بعد اس کے بھانجے کو اس کی بہن یعنی اپنی ماں سے۔ ظاہر ہے کہ اس تمدن میں امتیاز نسلی کی زیادہ گنجائش نہیں تھی۔ اور دیوتا (۸) بادشاہ یا سردار کی عظمت کی نشانی محض اس کی ''الوہیت'' اسکی مافوق الفطرت

طاقت ہوگی۔ چونکہ نسل کا دارومدار عورت پر تھا اس لئے اکثر یہ بھی ہوتا کہ بادشاہ غیر قوم کے ہوتے۔ لیکن اس تمام عرصے میں انسان برابر ترقی کر رہا تھا۔ جہاں جہاں جغرافیائی حالات اور قدرتی حالات نے اس کی مساعدت کی اس نے فطرت کا اپنے دست بازو سے مقابلہ کیا ایک طرف تو اس نے اپنی حفاظت اور اپنے کام کاج کے لئے پہلے پتھر اور پھر دھاتوں سے آوزار بنائے تو دوسری طرف پیہم مشاہدے سے اس نے زراعت کے قوانین سمجھے اور سیکھے، اور مشاہدے ہی سے اسے یہ بھی معلوم ہوگیا کہ جنسی اختلاط اور حمل وتولید میں بہت گہرا تعلق ہے۔ اس آخر الذکر راز کے معلوم ہوجانے سے اس کا معاشری نظام بدل گیا۔ ''حکومت مادری'' کی جگہ حکومت پدری (پیٹریارکل نظریہ کے مطابق) نے آہستہ آہستہ یعنی شروع کی۔ اور اس کے ساتھ ہی ''نسل'' کا احساس شروع ہوا۔

انسان تمدن نے غذا مہیا کرے کی منزل سے گذر کر غذا پیدا کرنے (زراعت) کی منزل میں قدم رکھا۔ اور انسان نے مستقل مزاجی سے آباد ہونا شروع کیا۔ دینا کے تمام ابتدائی تمدنوں میں خواہ وہ ایک دوسرے سے جغرافیائی اعتبار سے کتنے ہی دور کیوں نہ ہوں ایک چیز مشترک تھی اور وہ یہ کہ ان سب کی بنیاد

زراعت اور آبپاشی پر تھی۔ لیکن اس زمانے میں چند در چند وجوہات سے محض جادو کے کمالات یا اس قسم کے مفروضات سے بادشاہ کا رعب وداب اور اس کی طاقت قائم نہیں رہ سکتی تھی۔ اس عرصے میں مذہب وجود میں آچکا تھا، اور جادوگر بدل کر پجاری بننے لگے تھے۔ جہاں کہیں مذہب نے ابھی تک نشوونما نہیں پائی تھی وہاں بھی ''باپ'' گوشہ، گمنامی سے نکل کر قابل توقیر بن گیا تھا۔ (خواہ یہ توقیر وحشی انسان نے عورتوں کی لالچ میں ''باپ'' کے قتل واستحصال کے بعد ہی بطور سزا کے اپنے اوپر کیوں نہ عائد کی ہو۔[۸] تمدن کے اس دوسرے دور میں انسان نے اپنے باپ پر فخر کرنا شروع کیا تو بادشاہوں نے آگے بڑھ کے اپنے آپ کو دیوتا کا بیٹا یا دیوتا کی اولاد ظاہر کرنا شروع کیا۔ چنانچہ قدیم اسکینڈ ینویا کے بادشاہ، جو ساتھ ہی ساتھ مہا پجاری بھی ہوتے تھے اس کا دعویٰ کرتے تھے کہ وہ فری یا (Freja) کی اولاد سے ہیں[۹] جو شمالی دیومالا اور مذہب سے بڑی دیوی سمجھی جاتی تھی۔ فراعنہ مصر اپنے آپ کو سورج دیوتا کی اولاد کہتے تھے اور خود دیوتا ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ اسی طرح راجپوتوں میں سورج نبسی اور چندر نبسی خاندانوں کے حالات سے ہمارے اکثر ناظرین واقف ہوں گے۔

ان شاہی خاندانوں کا جو اس طرح دیوتاؤں کی اولاد ہونے کا دعویٰ کرتے تھے ایک نشان امتیازی ہوتا تھا جو ان کی متعلقہ دیوی یا دیوتا سے منسوب کرتا تھا۔ نشان عموماً کسی جانور کی تصویر تھا۔ مثلاً بنڈیلا یا شیر یا عقاب یا اسیطرح کا کوئی اور جانور یا پرندہ مہابھارت میں اس قسم کے نشانوں کا ذکر ہے۔

المختصر یہ بادشاہ جو دیوتاؤں کی اولاد ہونے کے مدعی تھے ایسی رعایا پر حکومت کرتے تھے جو دنیا کے سرسبز شاداب خطوں یا سونے کی کانوں کے پاس اطمینان اور فراغت کے ساتھ زراعت اور کان کنی آبپاشی اور صنعت میں مصروف تھی۔ دیوتاؤں کی اولاد ہونے کی وجہ سے بادشاہ اپنی رعایا سے ہر طرح ممتاز تھے۔ اپنی آدم زاد رعایا پر ان کی فوقیت کا سب سے بڑا سبب یہ تھا کہ وہ ''نسل'' میں کہیں زیادہ برتر سمجھے جاتے تھے۔ ایشیاء میں بادشاہ کے ظل اللہ ہونے کے تصور، اور یورپ میں بادشاہ کے حق خداوندی'' (ڈیوائن رائٹ آف کنگز) کی ابتداء یہیں سے ہوتی ہے۔

[۱۰] رفتہ رفتہ حکمران شاہی خانوادے عوام الناس سے الگ ہو کے ایک جداگانہ ''ذات بن'' گئے۔ معاشرہ یا سماج دو ذاتوں میں منقسم ہو گیا۔ ''شاہی گھرانے'' اور ''عوام الناس''۔ یہ دو ذاتیں ''اونچی ذات'' معاشی نقطہ نظر سے بھی ایک دوسرے سے ممتاز تھیں۔ اور ان میں سے پہلے کی بنیاد دوسرے کی محنت اور خدمت پر تھی۔ فراعنہ مصر کی روح پرواز کر کے آسمان پر جاتی تھی لیکن ان کے محکومین کی روحیں زمین کے

نیچے تحت الثریٰ میں جاتی تھیں۔

(۱۱) اس طرح تمدن کے اس دور میں جب انسانوں کے فارغ البال گروہ زراعت اور صنعت برت رہے تھے، اور زرخیز دریاؤں کی وادیوں میں کاشت کرتے تھے یا امریکہ اور جنوبی افریقہ وسط اور مغربی ایشیاء اور ہندوستان کی سونے کی کانیں کھود رہے تھے، وہ ''نسل'' کے ایک فرضی تصور کے عادی ہو چلے تھے ۔یہ تصور ان کے حکمران بادشاہوں اور سرداروں کا عاید کیا ہوا تھا جو خود کو دیوتاؤں کی اولاد اور عوام الناس کو آدمی زاد اور اپنے سے کم تر قرار دیتے تھے۔

(۳)

دنیا کے مختلف حصوں میں مختلف زمانوں میں تاریخ تمدن کے ایک نئے باب کا آغاز ہوا اس باب کا عنوان ''جنگجواؤں کی آمد'' ہوسکتا ہے۔

انسانوں کے بہت سے گروہ ایسے خطوں میں بھی آباد تھے، جہاں قدرت نے ان کے لئے آسانیاں اور آرام فراہم نہیں کئے تھے۔ان بیابانوں اور پہاڑوں یا اسی قسم کی غیر زرخیز جغرافیائی خطوں میں رہنے والی قوموں نے اپنے خوش قسمت لیکن آرام طلب ہمسایوں پر حملہ کر کے ان کی زرخیز زمینوں پر قبضہ حاصل کرنے کی کوشش کی۔ یہ کوشش گویا ''محروم'' اقوام کی کوشش تھی کہ دنیا کی نعمتوں کا کچھ حصہ انھیں بھی ملے جنگجوؤں کی آمد کا سلسلہ کبھی منقطع نہیں ہونے پاتا، جب ایک گروہ زرخیز زمینوں میں بس کے آرام طلب بن جاتا ہے تو کسی نہ کسی جنگجو قوم کے جتھے حملہ کر کے اس کی ملکیت پر قبضہ کر لیتے ہیں اور اس کو محکوم بنا لیتے ہیں۔تہذیب وتمدن سے ناآشنا قومیں، ہن، تاتاری، مغل، ترک، اور اسی طرح کی ہزاروں قومیں بیابانوں سے اٹھیں اور متمدن ممالک پر چھا گئیں۔

جنگجو حملہ آور قومیں، جو خانہ بدوش تھیں، متمدن اور آباد قوموں کے مقابل وحشی تھیں۔کبھی کبھی متمدن اقوام کا تمدن ان فاتحوں کو اپنا مفتوح بنالیتا ہے، کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ وہ مفتوحین سے صرف کچھ چیزیں سیکھتی ہیں۔ کبھی کبھی یہ فاتح قومیں مفتوحین کو جبراً یا بطور تلقین اپنا تمدن۔ بشرطیکہ ان کا کوئی تمدن ہو بھی۔ سکھانے کی کوشش کرتی ہیں۔

جنگ اور فتوحات، قتل اور غارت گری کے زمانے میں، جہاں تک ''نسل'' کا تعلق ہے دوگونہ عمل ہوتا رہتا ہے۔ایک طرف تو فاتحین کے لئے ان کی ''نسل'' (بہ معنی قومیت یا چند نمایاں جسمانی خصائص مثلاً رنگ، یا چہرے اور جسم کی وضع قطع) ہی باعثِ امتیاز ہوتی ہے اور ان کے مفتوح اور محکوم پست اقوام قرار

دیے جاتے ہیں۔ لیکن دوسری طرف اسکے برعکس عمل یہ ہوتا رہتا ہے کہ امن کے فقدان اور قتل اور غارت گری کی گرم بازاری کے زمانے میں زنا اور زنا بالجبر کو بھی بہت فروغ ہوتا ہے۔ اس طرح فاتح قوم جو شروع میں ممتاز ہوتی ہے، بہت جلد مفتوح قوم میں گھلنے ملنے لگتی ہے۔ اور اس کے بعد جب وہ سرزمین میں آباد ہو جاتی ہے تو مفتوح قوم سے شادی بیاہ کا سلسلہ بھی شروع ہو جاتا ہے، اور ''نسلی'' امتیاز رفتہ رفتہ مفقود ہو جاتا ہے۔

اس ''نسلی'' امتیاز کو باقی رکھنے کی صرف یہی صورت ہے کہ مفتوح سے شادی بیاہ کرنے، اس سے ملنے ملنے، اس کو اپنے برابر سمجھنے کی سرکاری طور پر سخت ممانعت کر دی جائے۔ اس قسم کی کوششیں دنیا میں بار بار کی گئیں مگر ان کا کبھی کوئی خاص نتیجہ نہیں نکلا۔

(۵)

ہم دیکھ آئے ہیں کہ زرخیز سرزمینوں میں رہنے والے انسان جو زراعت اور صنعت ہیں ممتاز ہونے لگے تھے اس کے عادی ہو گئے تھے کہ اپنے بادشاہوں کو فوق البشر سمجھیں، اور انھیں دیوتاؤں کی نسل سے یا ایک طرح کا دیوتا مانیں۔ اس طرح یہ لوگ پہلے ہی سے ''نسل'' کے ایک فرضی تصور، اور ایک فرضی نسلی امتیاز کے قائل ہو گئے تھے، وحشی فاتح قوموں نے جب ان زراعت پیشہ لوگوں پر حکومت کی ابتدا اور اپنی برتری جتانا شروع کی تو یہ لوگ ان کو اپنے سے برتر سمجھنے لگے ہوں گے۔ چنانچہ تمدن کے دو مورخین جو تمدن انسانی کی ایک ہی جز قرار دیتے ہیں اور جو نسلی نفوذ و انتشار کے نظریہ کی اہمیت پر زور دیتے ہیں یہ بھی کہتے ہیں کہ بادشاہ کی ''نسلی'' برتری'' (دیوتا کی اولاد ہونا) اور جنگجو قوموں کے دعوائے برتری میں اہم تعلق ہے۔ (۱۱) نہ صرف یہ بلکہ حاکم اور محکوم قوموں کے تعلق کی بناء پر ''معاشی طبقوں'' کی بھی بنا پڑتی ہے۔ حاکم اقوام اور ایسے بادشاہ جو دیوتاؤں کی نسل سے کہلاتے تھے اعلیٰ طبقے سے تھے، اور محکوم اقوام کے افراد یعنی عوام الناس کا بڑا طبقہ ادنیٰ طبقے سے۔ اس میں یہ بھی ہوتا تھا کہ کچھ عرصے کے بعد حاکم قوم کے عام باشندے بھی رفتہ رفتہ محکوموں کے طبقے میں شامل ہو جاتے۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ حاکم اور محکوم قوموں کے تعلقات شادی بیاہ اور ساتھ رہنے سہنے کی وجہ سے قدرتی طور پر بہت گہرے ہو جاتے اور رفتہ رفتہ حاکم اور محکوم مل کر ایک ہو جاتے۔ یہ طرز عمل دنیا کے تمام حصوں میں ہو رہا ہے اور ازمنہ ماقبل تاریخ میں اس قدر نسلی اختلاط ہوا ہے کہ کوئی قوم اپنے آپ کو ''خالص'' نہیں کہہ سکتی۔

ہاں تاریخی زمانے میں چند قوموں نے اپنی ''نسل'' کو خالص رکھنے کی کوشش ضرور کی۔

ذات پات اور خاصانِ خدا

(۱)

ایسی جنگجو اقوام ہزار ہا کی تعداد میں ہوں گی، اور جب جنھوں نے ان امن پسند اقوام پر حملہ کیا ہوگا جو دریاؤں کی شاداب وادیوں اور چراگاہوں میں آباد تھیں تو یقیناً نسلی اختلاط ہوا ہوگا [۱۲]۔ اور یہ نسلی اختلاط اس قدر ہمہ گیر اور مکمل ہوگا کہ آج دنیا کی کوئی قوم یا کوئی جماعت کسی ''خالص نسل'' سے ہونے کا دعویٰ نہیں کرسکتی''۔ [۱۳]

پھر بھی دنیا میں انسانوں کے بڑے بڑے گروہ ایسی ٹکڑیوں میں منقسم ہیں جو رنگ، سر کی ساخت اور بسا اوقات چہرے کی ساخت اور قد میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ اس قسم کی جدا جدا ''نسلیں'' جدا جدا مغرافیائی خطوں میں بستی ہیں اور اکثر جداگانہ اقسام کی زبانیں بولتی ہیں۔

(۱) نسلوں کی تقسیم کے کئی معیار ہیں۔ ان میں سے یورپ میں (اور خصوصاً انگلستان میں) سب سے زیادہ مقبول معیار رنگ کا ہے۔ رنگ کے لحاظ سے بنی نوع انسان کو پانچ گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(۱) سیاہ رنگ ''نسل'' اس گروہ میں افریقہ کے حبشی اور ان کی نسل کے باشندے جو دنیا کے بعض اور حصوں میں آباد ہو گئے ہیں شامل ہیں۔ مشرق الہند کے بعض بعض جزائر میں بھی سیاہ رنگ کے لوگ آباد ہیں۔

(۲) گندمی رنگ کی ''نسل'' اس گروہ کے باشندے شمالی افریقہ، جش سمالی لینڈ، ایشیائے کوچک، عرب، عراق، ایران، ارمینا، جارجیا، خوارزم، ترکستان، چینی ترکستان، افغانستان، بلوچستان، ہندوستان لنکا، برما، سماٹرا، جاوا، بورنیو اور جزائر مشرق الہند میں اکثر اور بیشتر آباد ہیں۔ ان لوگوں کے متعلق ایک نظریہ یہ ہے کہ ان کا تعلق نام نہاد ''میڈی ٹرے نین نسل'' سے ہے۔ جس سے اطالوی، ہسپانوی وغیرہ بھی ہیں۔ ایک دوسرا نظریہ یہ ہے کہ یہ گروہ نارڈک (سفید رنگ) اور سیارہ رنگ نسلوں سے مل کر بنتا ہے اور ان میں زرد (چینی) نسلوں کا بھی خون شامل ہے۔ چہرے کے خدوخال کی حد تک یہ لوگ سفید اقوام سے قریب ہیں۔

(۳) زرد رنگ کی ''نسل''۔ اس نسل کے لوگ تبت، منگولیا، مانچوریا، کوریا، چین، ہند چینی لیام اور

جزائر جاپان میں بستے ہیں۔ان لوگوں کا رنگ زردی مائل ہوتا ہے، اور چہرے کے خدا خال سفید اور گندمی رنگ کی اقوام سے مختلف ہوتے ہیں آنکھیں عموماً چھوٹی ہوتی ہیں۔اس ''نسل'' کے افراد نے بھی دنیا کے تمدن کی بہت خدمت انجام دی ہے۔اور جاپان کی ترقی کے بعد سے ''سفید اقوام'' کے لئے زرد خطرہ پیدا ہو گیا ہے۔

(۴) لال رنگ کی ''نسل'' کو دریافت ہو کے زیادہ عرصہ نہیں گذرا۔انکی کئی قسمیں ہیں شمالی امریکہ کے اصلی باشندے جنوبی امریکہ کے باشندوں سے، بہت مختلف ہیں۔ان لوگوں کا رنگ دراصل لال نہیں مگر ان کو اصلی ہندوستانیوں سے ممتاز کرنے کیلئے سرخ ہندوستانیوں کا لقب دیدیا گیا ہے۔اس ''نسل'' کے بعض بعض گروہوں نے بہت اعلیٰ درجہ کے تمدنوں کی بنیاد ڈالی مثلاً پیرو میں انکائی تمدن۔

(۵) سفید رنگ کی ''نسل'' اس نسل کو ''بے رنگ'' نسل بھی کہتے ہیں اور یہ نسل دنیا کی تمام نسلوں کو رنگ والی نسلیں کہتی ہے۔یورپ میں اس گروہ کا بڑا حصہ آسٹریلیاء سائبیریاء اور جنوبی افریقہ میں نوآبادیاں قائم کر رہا ہے ان نوآبادیوں میں سفید رنگ کی ''نسل'' دوسری قوموں کے آباد ہونیکی روادار نہیں۔

لیکن باعتبار رنگ نسلوں کی تقسیم سرتا سر غلط ہے۔تاریخی زمانہ ہی میں پتہ چلتا ہے کہ کس طرح ایک رنگ کے لوگ دوسرے رنگ کے لوگوں پر حملہ آور ہوئے، قبضہ کیا اور ان میں گھل مل گئے مثلاً ہن اقوام جو دراصل زرد رنگ کی ہیں یورپ میں بس گئیں اور آج اہل ہنگری میں اور یورپ کے دوسرے ملک کے باشندوں میں امتیاز مشکل ہے۔اس طرح ترکوں کی (زرد اور گندمی) سلطنت صدیوں تک بلقان اور وادی ڈینیوب میں باقی رہی۔اس زمانہ میں غیر معمولی حد تک دو مختلف رنگ کے باشندوں میں نسلی اختلاط ہوا ہوگا۔اسی طرح تاتاری قبائل مشرقی یورپ اور مشرق اقصیٰ اور وسطی پر حاوی رہے۔اس زمانے میں بھی غیر معمولی نسلی اختلاط ہوا ہوگا اور اسکی سب سے نمایاں مثال جنوبی امریکہ میں اسپین اور پرتگال کے حکمرانوں گھرانوں اور اصل باشندوں کے میل میلاپ میں ملتی ہے۔

جب تاریخی زمانے میں ہمیں مختلف رنگ کی اقوام کے اختلاط باہمی شادی بیاہ، یا عورتوں کو پکڑ کر لیجانے کی اتنی مثالیں ہیں تو زمانہ ماقبل تاریخ میں جبکہ انسان وحشی تھا۔ایسی مثالیں لاکھوں کی تعداد میں ہونگی۔اگر آج اہل فنستان، اہل ہنگری اور یورپ کے دوسرے باشندوں میں امتیاز مشکل ہے تو کیونکہ کہا جا سکتا ہے کہ دنیا کی کوئی نسل ''خالص'' ہے اور اس کا رنگ شروع ہی سے ایسا ہوگا۔

رنگ کے امتیاز کی بناء پر نسل کی تقسیم سراسر غلط ہے۔

علم النسل کے ماہرین نے اب عام طور پر تسلیم کرلیا ہے کہ جغرافیائی حالات اور آب وہوا کا انسان کے رنگ پر بہت بڑا اثر پڑتا ہے (۱۳)۔اس کے علاوہ محض رنگ کو کوئی معیار نہیں قرار دیا جاسکتا، افریقہ کے حبشی اور آسٹریلیا کے اصلی باشندے کا رنگ ایک ہی ہے لیکن دوسرے نسلی خصائص سے دونوں ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں۔

(ب) نسلی امتیاز کا ایک اور معیار بال اور بالوں کا رنگ ہیں اس لحاظ سے بنی نوع انسان کو تین گروہوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔

(۱) Leiotrichy سیدھے پتلے بال جو نیچے جھکے ہوئے ہوتے ہیں جیسے چینیوں اور ایشیاء کے اور کئی زرد رنگ اقوام کے بال۔اسکیموں لوگوں کے بال بھی اسی طرح کے ہوتے ہیں۔

(۲) Cymotrichy ہموار لیکن بل کھاتے ہوئے اور گھونگروالے بال مغربی ایشیاء، یورپ، شمال مشرقی، افریقہ، اور ہندوستان کے لوگوں کے بال اس طرح کے ہوتے ہیں۔

(۳) Ulotrichy اون کے جیسے بل کھاتے ہوئے بال ۔اس طرح کے بال چینیوں کے اور آسٹریلیاء اور جزائر مشرق الہند میں سے چند کے اصلی باشندوں کے ہوتے ہیں۔

بالوں کے رنگ کی حد تک یہ کہ یورپ کے باہر، اور یورپ کے اکثر حصوں میں بھی بالوں کا رنگ عام طور پر سیاہ ہوتا ہے حالانکہ کبھی کبھی اس میں بھورے پن یا سرخی کی جھلک بھی ہوئی ہے۔شمالی یورپ اور یورپ کے اور بہت سے حصوں میں بال ہلکے رنگ کے ہوتے ہیں کبھی سنہرے کبھی زردی مائل، کبھی راکھ کی رنگت کے اور اسی طرح اور بہت سے ہلکے رنگوں کے، سرخ بال مغربی ایشیاء اور یورپ میں اکثر پائے جاتے ہیں۔اہل ویلس، آئرستانیوں، شمالی اسکاچوں، یہودیوں اور فینون کے بال اکثر سرخی مائل ہوتے ہیں۔

(ج) نسلی امتیاز کا ایک تیسرا معیار آنکھوں کا رنگ اور آنکھوں کی وضع ہے۔

بالعموم آنکھوں کا رنگ جسم اور بالوں کے رنگ سے مشابہ ہوتا ہے۔آنکھیں بھی جسم کی جلد کے رنگ کی طرح قدرت کی اس تدبیر کی پابند ہیں کہ اپنے جغرافیائی ماحول کو برداشت کرسکیں۔مثلاً خط استواء، کے قریب رہنے والوں کی سیاہی مائل جلد اور سیاسی مائل آنکھوں کی پتلیاں گرمی کو زیادہ برداشت کرسکتی ہیں۔یورپ کے باشندوں کی سفیدی مائل جلد اور نیلی آنکھیں گرمی اور آفتاب کی تمازت کی اس قدر متحمل نہیں ہوسکیں۔آنکھوں کی وضع کی حد تک یہ کہنا کافی ہوگا کہ چینیوں یا منگول اقوام کی آنکھیں چھوٹی اور پتلی

ہوتی ہیں اور اہل یورپ اور ایشیاء کے دوسرے باشندوں کی آنکھوں سے بہت مختلف ہوتی ہیں۔اس قسم کی آنکھیں شاذ ونادر حبشیوں میں بھی پائی جاتی ہیں۔

(د) قد کو بھی نسلی اختلاف کا معیار قرار دیا جاتا ہے۔اگر چہ کہ یہ امر اب تسلیم کیا جاتا ہے کہ جغرافیائی ماحول اور آب وہوا کا اثر قد پر پڑتا ہے، پھر بھی یہ ماننا پڑتا ہے کہ ایک حد تک قد کا نسل سے بھی کچھ نہ کچھ تعلق ہے۔مثال کے طور پر شمالی ناردے میں ایک طرف تو بلند قامت ناروستانی باشندے بستے ہیں اور ان کے ساتھ پستہ قد لیپ (لیپ لینڈ کے) باشندے بھی آباد ہیں۔لیکن بحیثیت مجموعی قد کو نسل کا معیار نہیں قرار دیا جاسکتا کیونکہ قد، اکثر جغرافیائی ماحول کا پابند ہوتا ہے، اور اسکے علاوہ ایک ہی گروہ اور ایک ہی خاندان کے افراد ہیں بسا اوقات قد کا اس قدر فرق ہوتا ہے کہ صحیح اندازہ کرنا مشکل ہے۔

(ر) سر کی وضع، علم الانسان کے ماہرین کے خیال میں نسل کا سب سے زیادہ بھروسے کے قابل معیار ہے سر کی لمبائی اور چوڑائی کے تناسب پر سر کی وضع کے معیار کو قائم کیا گیا ہے۔زندوں کے سر کے ناپ کو سیفا لک اور مردوں کی کھوپڑیوں کے ناپ کو کرے نیل انڈکس کہتے ہیں۔سر کی وضع کے اعتبار سے بنی نوع انسان کو تین گروہوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔

(۱) ڈولی کوسی فالک یا لمبے اور پتلے سر والا گروہ

(۲) مسیو کیسی فالک اوسط سر والا گروہ

(۳) براکی سے فالک چھوٹے اور چوڑے سر والا گروہ

یہ تقسیم اگر چہ کہ دوسرے معیاروں کے مقابل زیادہ قابل اعتماد ہے لیکن پھر بھی یہ قطعی نہیں۔پہلے تو یہ کہ اس اعتبار سے گروہوں کی تقسیم کو قطعی نہیں تسلیم کیا جاسکتا، دوسرے یہ کہ اس طرح سروں کی ناپ میں بہت زیادہ احتیاط کی ضرورت ہے، اختلاف کی اس قدر گنجایش ہے کہ ہزاروں سروں کو ناپنے کے بعد اوسط نکالنا پڑتا ہے، ایک اور شکل یہ بھی ہے کہ بعض نسلوں میں سر کی ساخت اور قد میں تعلق ہوتا ہے اور اس تعلق کا خیال رکھنا بھی ضروری ہوتا ہے۔

(س) ناک کی وضع بھی نسل کی شناخت کا ایک معیار سمجھا جاتا ہے۔

(ص) نفسیاتی معیار بھی اور تمام معیاروں کی طرح ناقص اور غیر ممکن ہے چنانچہ ایک بہت بڑے امریکن ماہر نفسیات کے الفاظ یہ ہیں (۱):۔

''علم الانسان کے ماہرین ابھی تک نسل کے کسی ایسے معیار پر متفق الرائے نہیں ہوئے ہیں کہ جسکی بنیاد

پر ماہرین نفسیات نسلی گروہوں کو الگ الگ بچہ کے ان کا امتحان کریں۔ ماہرین نفسیات بھی ابھی تک ایسے دماغی امتحانات لینے سے قاصر رہے ہیں جنکو ماہرین علم الانسان دماغ کی صلاحیت کا صحیح اندازہ کرنے کے قابل سمجھنے پر آمادہ ہیں۔ ان دونوں علوم کے ماہرین میں سے کسی نے بھی ابتک اپنے فنی طریق کار کو مکمل نہیں کیا ہے۔"

(ط) خون بھی امتیاز نسل کا معیار ہے۔ خون کے معیار دو ہیں۔

ایک تو پرانا معیار جو بالکل بے بنیاد ہے اور جس سے ہم ہندوستانی بھی عرصہ سے واقف ہیں اسکو خون ملا ہوا ہوتا یا "خون کا رشتہ" کہا جاتا ہے۔ انیسویں صدی سے پہلے یہ نظریہ عام طور پر تسلیم کیا جاتا تھا۔ اسکی بنیاد (۱۵) ارسطو کے اس غلط نظریہ پر تھی کہ ایام حمل میں جب کہ عورت کا خون حیض کی صورت میں خارج نہیں ہوتا، بچے کی غذا اور پرورش کا باعث بن جاتا ہے۔ اسی قسم کی ایک توجیہہ توریت میں بھی ہے۔ اس نظریئے کو عام طور پر غلط تسلیم کیا جاتا ہے۔ کیونکہ ماں کا خون بچے کے جسم میں براہ راست داخل نہیں ہوتا اس طرح "خون" کے رشتے کا یا "خون ملے ہونے" کا ذکر محض مہمل ہے۔

لیکن نسلی امتیاز کے لئے خون کا ایک اور معیار بھی ہے جس کا علم توالدو تناسل سے تعلق ہے۔ اس کے اعتبار سے انسانی نسلوں کو "خون کے گروہوں" میں تقسیم کیا جاتا ہے۔

اس صدی کے اوائل میں جب ایک شخص کا خون دوسرے کے جسم میں منتقل کرنے کی طبی کوششیں شروع ہوئیں تو یہ محسوس کیا گیا کہ ہر شخص کا خون ہر دوسرے شخص کے جسم میں منتقل نہیں کیا جاسکتا۔ مزید تحقیقات سے یہ ثابت ہوا کہ بنی نوع انسان میں "خون کے گروہ" موجود میں اس قسم کے گروہ چار ہیں۔

(۱) پہلا وہ جس کے خون کی جسمیات میں "اے بی" چسپیدگی کے مادے ہوں

(۲) دوسرے گروہ وہ جکیے خون کی جسمیات میں "اے" چسپیدگی کے مادے ہوں

(۳) تیسرا گروہ وہ جکیے خون کی جسمیات میں "بی" چسپیدگی کے مادے ہوں

(۴) چوتھا گروہ وہ جکیے خون کی جسمیات میں "او" چسپیدگی کے مادے ہوں

اکثر سائنس دانوں نے جن میں پروفیسر جے۔ بی۔ ایس۔ ہالڈین (۱۶) بھی شامل ہیں، اس امکان پر زور دیا ہے کہ خون کے گروہوں کے ذریعے نسل کی تشخیص ہوسکتی ہے۔ مثلاً ایک جگہ رہنے والوں کے خون کی جسمیات میں اگر "او" مادے زیادہ ہوں تو اس کو مجموعی طور پر ایک خالص نسل قرار دیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس تشخیص سے اکثر نسل کے دوسرے معیاروں یعنے رنگ یا سر کے بالوں یا سر کی ساخت کے معیاروں کی

غلطی کا اندازہ ہوتا ہے۔ متمدن قوموں کی حد تک اگر اس طریقہ کو استعمال کیا جائے تو یہ اندازہ ہوتا ہے کہ کس غیر معمولی حد تک ایک ہی قوم کے باشندوں اور ایک ہی جگہ رہنے والی قوموں کے افراد ''خون کے گروہوں'' کے اعتبار سے باہم مختلف ہیں۔ یہ خاکہ پروفیسر ہال ڈین ہی کی کتاب سے نقل کیا جاتا ہے۔

آبادی	خون کے گروہوں کے لحاظ سے تقسیم فی صد			
ہائیڈل برگ کے جرمن باشندے	۵	۴۳	۱۲	۴۰
۔ جرمن بولنے والے	۳	۴۳	۱۳	۴۱
ہنگری میں۔ میکیار	۱۲	۳۹	۱۹	۳۱
۔ جپسی	۶	۲۱	۳۹	۳۴
شمالی ہندوستان کے ہندوستانی باشندے	۹	۱۹	۴۱	۳۱

اس نقشہ سے بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ ''نسل'' کی جانچ کا یہ طریقہ بڑا امید افزا ہے۔ لیکن بقول پروفیسر جولین (۱۷) کے جوں جوں زیادہ تفصیل سے ''خون کے گروہوں'' کی جانچ کی جائے، یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس میں بہت سی دشواریاں ہیں۔ ان دشواریوں کا اثر یہ ہے کہ نسلی تشخیص کے نتیجے بھی خاطر خواہ نہیں نکلتے۔ اور اگر خون کے امتحان سے کوئی چیز ثابت ہوتی ہے تو بقول جولین کے یہ کہ ''اگر چہ کہ جو مواد اس طرح فراہم ہوتا ہے اس سے اس خیال کی تائید ہوتی ہے کہ ایک زمانے میں انسانی گروہ ایک دوسرے سے اس قدر ممتاز تھے کہ وہ مختلف ''نسلیں'' کہلانے کے مستحق تھے مگر اس مواد سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ بالکل ابتدائی زمانے سے اب تک بے انتہا نسلی اختلاط ہوتا رہا ہے۔ (۱۸)

(ع) اب ''نسل'' کا صرف ایک معیار اور باقی رہ گیا ہے اور یہ سب سے غلط معیار ہے، یعنی زبان کا معیار کی حد تک ہم تفصیلی بحث کریں گے۔

''نسل'' کے امتیاز اور تشخیص کے ان تمام معیاروں کا نتیجہ کیا نکلتا ہے؟ ناظرین کو محسوس ہو گیا ہوگا کہ ان میں سے ہر معیار سے کسی نہ کسی دوسرے معیار کی تردید اور تعلیط ہوتی ہے۔ کوئی در معیار ایک نتیجے کی طرف نہیں پہنچاتے اور کسی ایک معیار کو قطعی اور مکمل نہیں کہا جاسکتا۔

اس لئے جہاں تک نسلوں کی تقسیم کا سوال ہے کوئی نتیجہ نہیں نکلتا۔ پہلے تو صرف پتہ چلتا ہے۔:۔

معلوم شد کہ ہیچ معلوم نہ شد

اور اس کے بعد ایک اور حقیقت واضح ہوتی ہے کہ اگر چہ کہ ہم انسانی نسلوں کی اصلی اور ابتدائی تقسیم سے ناواقف محض ہیں لیکن ان سب نسلوں میں غیر معمولی اختلاط جنسی ہوا ہے اور کوئی نسل ''خالص نسل'' کہلانے کی مستحق نہیں۔ بلکہ جولین مہکلے (۱) وغیرہ تو لفظ ''نسل'' (ریس) کے استعمال کے مخالف ہیں۔ لفظ ''ریس'' جو انگریزی زبان میں عام طور پر استعمال ہوتا ہے بلحاظ معنی بہت مبہم ہے۔ یہ لفظ عبرانی یا عربی الاصل ہے اور ان زبانوں سے یورپ کی زبانوں میں مستعار لیا گیا۔ شروع شروع میں یہ لفظ ان جانوروں کے لئے استعمال ہوتا تھا جو ایک ہی خاص جانور جوڑے کی اولاد ہوں (جن معنوں میں ہمارے یہاں لفظ ''اصل'' استعمال ہوتا ہے) لیکن رفتہ رفتہ انگریزی میں یہ لفظ انسانوں پر منطبق کیا جانے لگا، چنانچہ (۱۵۷۰ء) میں یہ لفظ پہلی مرتبہ [۲۰] ان معنوں میں تحریر ہوا۔ اس لفظ کا استعمال اسقدر مبہم معنوں میں ہوتا گیا جتنے مبہم معنی اب اردو لفظ ''نسل'' کے ہیں۔

زبان کو ''نسل'' سے کوئی واسطہ نہیں۔ لیکن انیسویں صدی کے بعض ماہرین لسانیات نے زبردستی ''نسل'' کے تصور کو زبان سے بھڑا دیا۔ یہ قصہ اس طرح شروع ہوتا ہے کہ ''آریائی''

خاندان اسنہ کی بنیاد پر ایک فرضی آریائی نسلی خاندان، ایک فرضی آریائی نسل کی بنیاد رکھی گئی۔

''آریائی'' یا ''ہندیوروپی'' السنہ کا خاندان یورپ اور ایشیاء کے بڑے حصے میں پھیلا ہوا ہے۔ شمالی ہندوستان، ایران اور افغانستان کی زبانیں، اور یورپ میں ہنگری، فستان استھونیا، لیپ لینڈ، باسک اور ترکی کے سوا باقی تمام علاقوں کی زبان کا تعلق اسی خاندان سے ہے۔

تمام زبانوں میں جو اس خاندان السنہ میں شامل ہیں چند الفاظ ایسے ہیں جو ایک ہی جڑ سے نکلے ہیں اور اکثر و بیشتر۔ ہندیوروپ، زبانوں میں ایسے مشترکا الاصل الفاظ موجود ہیں کہ جو دوسری زبانوں سے اپنا رشتہ صاف صاف ظاہر کرتے ہیں۔

مثال کے طور پر چند اعضاء کے لے جو الفاظ اردو میں ہیں اس سے ملتے جلتے الفاظ (جن کی جڑ ایک ہی ہے) تقریباً تمام ہندیورپی زبانوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً ''گھٹنا'' ''پاؤں'' ''دانت'' وغیرہ۔

ایک سے لیکر دس تک اعداد کے نام بھی تمام ہندیورپی زبانوں میں مشترک الاصل ہیں اسی طرح قریبی رشتہ داروں کے القاب جیسے باپ (پدر) ''ماں'' ''دختر'' ''خواہر'' بھائی (برادر) ''بھتیجہ'' وغیرہ تمام ہندیورپی زبانوں میں ایک ہی جڑ سے نکلے ہیں۔

اسی طرح بہت سے پالتو جانور مثلاً گائے وغیرہ کے نام اور ان سے متعلقہ چیزیں جیسے ''اون'' مشترک الاصل ہیں۔ زراعت اور بار برداری کے متعلق بھی بہت سے الفاظ ہم اصل ہیں دھات کے لئے بھی ایک لفظ ایسا ہے جو سب زبانوں میں عام ہے (جس سے انگریزی لفظ Ore مشتق ہے) سمندر اور مچھلی کے لئے الفاظ نہیں ملتے لیکن ملاحی سے متعلق مشترک الاصل الفاظ ملتے ہیں۔ ''دروازہ'' کے لئے ہم اصل الفاظ ان سب زبانوں میں پائے جاتے ہیں اور جھونپڑیوں کی دوسری ضروریات سے متعلق بھی بعض بعض درختوں کے نام بھی اہم اصل ہیں۔ اسی طرح ''بھالو، اوتر، موش، پر'' وغیرہ کے لئے تقریباً تمام ہندیورپی زبانوں میں مشترک الاصل الفاظ موجود ہیں ''رات'' اور ''ستارے'' کے لئے بھی ایک ہی جڑ کے الفاظ ان تمام زبانوں میں موجود ہیں۔

ایک ہزار قبل مسیح سے پہلے آریائی (ہندیورپی) زبانیں بولنے والے لوگوں کی تاریخ کا ہم کو کوئی علم نہیں لیکن جس زمانے کی یادگار مندرجہء بالا الفاظ ہیں، وہ اس سے بھی ہزار سال پہلے کا ہے اور اگر کوئی ذریعہء ہندیورپی زبان بولنے والی قوموں کے متعلق خیال آرائی کرنے کا ہے تو صرف ایسے چند الفاظ ہیں۔

ان الفاظ کی روشنی میں ہم صرف اس حد تک یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ اب سے ہزار سال قبل پہلے کوئی گروہ ایسا ہوگا جو ایک ایسی زبان (ہندیورپی) بولتا ہوگا جس سے ہندیورپی خاندان کی تمام زبانیں نکلی ہیں۔ یہ کسی طرح ثابت نہیں ہوتا کہ جو قومیں آج ہندیورپی شاخ کی زبانیں بولتی ہیں وہ نسلاً بھی اس گروہ کی اولاد میں ہیں جو قدیم ہندیورپی زبان بولتی تھی۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ہندیورپی زبانوں کے مشترک الفاظ ایک قدیم تمدن [۲۱] کی طرف ضرور اشارہ کرتے ہیں جن سے تمام ہندیورپی بولنے والی زبانیں مستفید ہوئیں۔ یہ تمدن چراگاہوں کا تھا۔ قدیم ہندیورپی بولنے والے لوگ اپنے جسم کے اعضاء کا الگ الگ نام رکھ چکے تھے۔ وہ گنتی گن سکتے تھے، اپنے قریبی عزیزوں کو جدا جدا ناموں سے پکارتے تھے، جھونپڑیوں میں رہتے تھے، پالتو جانوروں کے علاوہ چند وحشی درندوں اور چند چھوٹے تکلیف دہ جانوروں (جیسے چوہوں) سے بھی انہیں سابقہ پڑ چکا ہے۔

لیکن مشترک زبان یا مشترک تمدن اور مشترک نسل میں بہت بڑا فرق ہے۔ ایک ہی زبان بولنے والوں کا ایک نسل سے ہونا ثابت نہیں ہوتا۔ بسا اوقات فاتح قوم مفتوح اقوام پر اپنا تمدن اور اپنی

زباں زبردستی عاید کرتی ہے۔ مثال کے طور پر تاریخ انگلستان میں ہمیں دو بار اسکی نظیر ملتی ہے۔ جب اینگلو سیکسن اقوام نے انگلستان کو فتح کیا تو انگستان کی اصلی کیلٹک قسم کی زبان اور پرانے تمدن کا بھی خاتمہ کردیا۔ اسی طرح جب نارمنوں نے ۱۰۶۶ء میں انگلستان فتح کیا تو اپنی زبان اور پنا تمدن ملک پر زبردستی عائد کرنا چاہا۔ کچھ عرصہ تک وہ اس کوشش میں مصروف رہے لیکن انگریزی زبان اس مرتبہ فنا نہیں ہوئی اور ان کا تمدن اور قدیم انگریزی تمدن مل کے ایک نیا تمدن پیدا ہوا۔

بسا اوقات اس کے برعکس یہ عمل ہوتا ہے کہ اگر مفتوع قوم زیادہ متمدن ہو یا اسکی زبان زیادہ شیریں اور ترقی یافتہ ہو تو فاتح قوم اس کا تمدن یا اس کی زبان اختیار کرلیتی ہے۔ مثال کے طور پر ہلاکو کی اولاد ایلخانی شاہوں نے اپنی تاتاری زبان چھوڑ کے بہت جلد فارسی زبان اختیار کرلی۔

ہندوستان کے مسلمان فاتحین میں سے اکثر کی مادری زبان ترکی تھی ، لیکن سب نے فارسی کو اپنی درباری زبان بنایا۔

بہر حال اگر بہت سی قومیں ایک ہی زبان بولیں تو کسی طرح ثابت نہیں ہوتا کہ وہ ایک ہی نسل سے ہیں۔ اس کے برعکس اس کا امکان ہے کہ ان میں فاتح مفتوح کا یا محض (۲۲) ہمسائیگی کا تعلق رہا ہو۔

اس طرح آریائی یا ہند یورپی زبانوں کی بنیاد پر آریائی نسل کا جو افسانہ گھڑا گیا اسکی کوئی اصلیت نہیں اور اب تو اسے عام طور پر غلط قرار دیا گیا ہے۔

بہت سے حضرات نے قدیم ترین آریائی زبان بولنے والوں کا وطن وسط ایشیاء قرار دیا ہے بعض نے روس کی چراگاہوں ، اور بعض جرمن ماہرین لسانیات نے انکا وطن شمالی یورپ قرار دیا ہے۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ لسانی اور نسلی نقطہء نظر سے اس کی ذرا بھی اہمیت نہیں ہے کہ یہ گروہ کہاں بستا تھا۔

"آریائی نسل" کے نظریئے کی تعمیر اور تخریب کی کہانی بہت دلچسپ ہے۔

"ہند یورپی" زبانوں کے تعلق پر سب سے پہلے ایک فرانسیسی ماہر لسانیات گوردو نے تحقیق کی اگرچہ کہ اس کا تحقیقی کام چالیس سال کے بعد شایع ہوا۔

اسی درمیان میں ۱۷۸۳ء میں سرولیم جونس کلکتہ کی عدالت العالیہ کے میر مجلس مقرر ہو کے ہندوستان پہونچے۔ انہوں نے ہندوستانی زبانوں کا مطالعہ شروع کیا اور سنسکرت اور یورپ کی دوسری زبانوں کے تعلق پر روشنی ڈالی۔

سرولیم جونس ہی نے لفظ "آریا" کو یورپی زبانوں میں رواج دیا۔ انہوں نے اس لفظ کو محض لسانیاتی

معنوں میں استعمال کیا تھا اور اس میں کہیں نسل کا تصور نہیں تھا لیکن بہت جلد اس کے معنی مسخ ہونے لگے۔
لفظ ''آریا'' کے معنے ''عالی مرتبت'' ہیں اور یہ لفظ عموماً دیوتاؤں سے منسوب کیا جاتا تھا، یہ لفظ سنسکرت اور ژند دونوں زبانوں میں استعمال ہوتا تھا اور ان زبانوں کو ذریعہ لفظ آریا یا اسکے مشتقات جدید ہندوستانی زبانوں اور فارسی میں استعمال ہوتے ہیں۔ ہندوستان میں لفظ آریا مذہبی معنوں میں بھی استعمال ہوتا تھا اور ان لوگوں کے لئے استعمال ہوتا تھا جو برہمنوں کے دیوتاؤں کی پوجا کرتے تھے۔شمالی ایران کے میڈ (Medes) اپنے آپ کو آریا کہتے (۲۳) تھے۔ان کے چھ قبیلوں میں سے ایک کا نام یونانی مورخ ہیرو ڈونس نے اوراری زن توس لکھا ہے۔اس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ لفظ نہ صرف ہندوستان اور ایران بلکہ یونان میں بھی رائج تھا، یونانی اس کو مشرق کے باشندوں کے ایک خاص قبیلے کے لئے استعمال کرتے تھے۔اسی طرح رومۃ الکبریٰ کی سلطنت کے زمانے میں وہ علاقہ جواب خراسان اور افغانستان کہلاتا ہے ''ایرانا'' کہلاتا تھا۔اسی لفظ ''ایرانا'' سے ''ایران'' مشتق ہے۔
سرولیم جونس نے جس کام کو شروع کیا تھا وہ یورپ میں اور خصوصاً جرمنی میں جاری رہا۔اور اس خاندان کی زبانوں کو ''آریائی'' زبانوں یا ''ہندیورپی'' زبانوں یا ہندجرمانی زبانوں کا لقب دیا گیا۔
اٹھارویں صدی کے ختم اور انیسویں صدی کے شروع میں جرمنی کے رومانی اسکول کے
مصنفوں کو مشرق وسطیٰ اور خصوصاً ہندوستان وایران کی زبانوں اور ادبیات سے بہت دلچسپی پیدا ہوگئی۔ان مصنفوں میں سب سے پیش پیش فریدرش جان شلے گل تھا۔فریدرش فان شلے گل نے خود بھی سنسکرت زبان سیکھی اور اپنے بھائی آگست ولہلم فان شلے گل کو بھی اس کا شوق دلایا۔۱۸۱۸ء میں آگست ولہلم ، جرمنی کی بون یونیورسٹی میں سنسکرت کا پروفیسر مقرر ہوا۔ یورپ میں وہ سنسکرت کا پہلا پروفیسر تھا۔فرید رش فان شلے گل نے سب سے پہلے تقابلی قواعد زبان کے امکانات پر زور دیا اور اسکی کتاب Ueber die sprache und weisheit der Inder بہت مقبول ہوئی۔
یورپ اور خصوصاً جرمنی کے لسانیات محققین مزید تحقیق میں مصروف رہے۔ان میں سے ایک نے خصوصیت سے اس امر کی بحث کی کہ زبان کو اس کے قواعد کی بناء پر جانچنا چاہئے۔اس کے الفاظ کی بنا پر نہیں۔راسک نے ہندوستان کا سفر بھی کیا اور پہلی مرتبہ اس امر کو ثابت کی کہ ڈراویڈی زبانیں آریائی خاندان سے تعلق نہیں رکھتیں۔
گرم نے ان اصولوں کا پہلی بار مرتب کیا جسکی بناء پر صوتیاتی طور پر جرمانی زبانیں ہندیورپی زبانوں

کے عام گروہ میں، علحدہ ہوکر ایک جدا شاخ بن جاتی ہیں۔

لیکن ہمارے نقطۂ نظر سے ہم نولٹ کا نام بہت اہم ہے۔اس جرمن محقق نے ''زبان'' اور ''انسانوں'' کے باہمی تعلق پر بحث کی۔اور آوازوں اور خیالات میں ایک طرح کا تعلق ظاہر کرنے کی کوشش کی۔اس طرح ''زبان'' اور ''نسل'' کے تعلق کے نظریئے کی ایک طرح سے یہیں سے ابتداء ہوتی ہے۔

جس کام کی احتیاط کے ساتھ ہم بولٹ نے ابتداء کی تھی اسکو ایک اور جرمن محقق شلائی شر نے بڑے جوش اور خروش سے، اور احتیاط کا لحاظ رکھے بغیر کرنا شروع کیا۔شلائی شر نے علم لسانیات کو ایک طرف فلسفے اور دوسری طرف سائنس سے زبردستی جاملایا۔شلائی شر کا دعویٰ تھا کہ نسلوں کی تقسیم کی بنیاد زبان پر ہونا چاہئے اور دوسرے معیاروں یعنے رنگ یا سر کی وضع یا بالوں کے رنگ پر نہیں۔شلائی شر نے زبانوں کی تین گروہوں میں تقسیم کیا تھا۔

(۱) علیحدگی پسند زبانیں۔

(۲) چسپیدگی اختیار کرنے والی زبانیں۔

(۳) ''گردان'' والی زبانیں۔

انہیں نام نہاد لسانی گروہوں کی مناسبت سے اس نے نسلوں کی تقسیم کی تھی۔

شلائی شر کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے قدیم تریں ''آریائی'' یا ''ہند یورپی'' زبان کو مکرر ترتیب دینے کی کوشش کی اور اس زبان میں ایک چھوٹی سی کہانی بھی لکھی۔ (۲۳) اگر چہ کہ وہ خود اپنے مفروضات میں حد احتیاط سے تجاوز کر گیا تھا، لیکن ''مکرر ترکیب'' پر ہی آج بھی تقابلی قواعد السنہ کا دارومدار ہے۔

شلائی شر کے خیالات کو لسانیات کے ایک اور ماہرین سن نے فروغ دیا جو ۱۸۴۱ء سے لیکر ۱۸۵۴ء تک دربار انگلستان میں پروشیا کا سفیر بھی تھا۔۱۸۴۷ء میں بیون بے برٹش اسوسی ایشن کے ایک جلسہ میں ''زبان'' اور ''نسل'' اور اس طرح علم لسانیات اور علم الانسان کے باہمی تعلق پر زور دیا۔اس وقت تک ڈارون کی کتابیں شایع نہیں ہوئی تھیں۔لیکن بیون سن نے انسان اور حیوانات کے تعلق پر زور دیا۔اور انسان اور حیوان کے درمیان باعث فرق محض زبان کو قرار دیا، زبان ہی ایسی چیز ہے جو انسان کے سوا کسی اور جانور کو حاصل نہیں ہوسکتی یا کم از کم اب تک حاصل نہیں ہوئی۔بیون سن کی ساری بحث کا مقصد یہ تھا کہ بنی نوع انسان کی نسلوں کی تقسیم بلحاظ السنہ ہونی چاہئے۔ (۲۴) لسانیات اور علم الانسان کے اس ''ناجائز تعلق'' سے جو غیر سائنٹیفک سائنس وجود میں آئی تھی وہ اس زمانے میں ''لسانیات انسانیات''

کہلاتی تھی۔

لیکن ''زبان'' اور ''نسل'' کے اس ''ناجائز تعلق'' میں سب سے زیادہ موردالزام فریدرش میکس ملر کو قرار دیا جاتا ہے، اگرچہ کہ یہ الزام ایک حد تک غلط ہے۔ ایک زمانہ تک میکس ملر نے شلایشر اور بیونسن کے خیالات کو وسعت دی اور انہیں ایک مقبول اور عام فہم پیرائے میں پیش کیا لیکن اس سے بڑھکر یہ کہ اس نے اصطلاح ''آریائی'' کو رواج دیا۔ اس اصطلاح کو اختیار کرنے کا باعث میکس ملر کے دو مفروضات تھے ۔ایک تو یہ کہ ''ہند ایرانی''، ''شاخ تمام''، ''آریائی'' زبانوں میں پرانی ہے اور چونکہ وہ خود اپنے وطن میں آریائی کہلاتی ہے اس لئے تمام زبانوں کو جو اس خاندان سے ہیں آریائی کہلانا چاہئے۔ اب اس مفروضہ کی تردید ہو چکی ہے اور ثابت ہو چکا ہے کہ سنسکرت زبان یونانی کے مقابلہ میں ایسی زیادہ قدیم نہیں ہے ۔میکس ملر کا دوسرا مفروضہ یہ تھا کہ قدیم ترین آریائی زبان نے جس خطہ میں پرورش پائی وہ وسط ایشیا کا وہی حصہ ہوگا جس کو اہل روما ایریانا (ایران) کہتے تھے۔ یہ نظریہ بھی اگرچہ کہ بالکل غلط نہیں ثابت ہوا، لیکن اسکی صحت کے متعلق کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ بعض محقق کہتے ہیں کہ روس کی چراگاہوں (۲۵) میں اس قدیم ترین ''آریائی'' یا ''ہندیوروپی'' زبان نے پرورش پائی ہوگی اور حال ہی میں ایک نیا نظریہ یہ قائم کیا گیا ہے کہ ''آریائی'' زبان (اور ''آریائی نسل'') کا اصلی وطن بالٹک اور بحر شمالی کا ساحل تھا۔ (۲۶)

میکس ملر نے سب سے بڑی غلطی یہ کی کہ پہلی مرتبہ آریائی زبانوں کی بنیاد پر ''آریائی نسل'' کا نظریہ قائم کیا۔ خود میکس ملر کو اپنی غلطی بہت جلد معلوم ہوگئی اور تمام عمر اس نے اسکی تلافی کی کوشش کی تیر کمان سے نکل چکا تھا، انیسویں صدی کا یورپ جو نسلی امتیاز کے بہانے ڈھونڈھ ہی رہا تھا اسے ایک اچھا بہانہ ہاتھ آگیا۔ میکس ملر کے اس غلط نظریہ کو فرانس میں گوبی نو (Gobineau) اور جرمنی میں کوزی نا (Kossinna) لے اڑے اور ''نسل'' کے نظریے روز پکڑتے گئے۔ انگلستان کے بعض قابل ترین ادیبوں مثلاً کارلایل اور چارلس کنگسلے نے بھی ''آریائی نسل'' کا ذکر کیا ہے۔ انتہا ہوگئی کہ باوجود جدید ترین تحقیقات سے واقف ہونے کے مسٹرایچ۔ جی ویلز نے اپنی تاریخ عالم میں بھی آریائی زبان بولنے والوں کو ''آریائی نسل'' قرار دیا ہے۔

میکس ملر نے جن غلط نظریوں کو رواج دیا تھا انکی تردید کی خود اس نے سب سے زیادہ کوشش کی ''عجیب بات یہ ہے کہ اکثر مجھی کو اس نظریئے کا سب سے زبردست حامی سمجھا جاتا ہے جسکی اب میں اس شدت سے تردید کررہا ہوں۔ غالباً ایک حد تک میں خطادار بھی ہیں کیونکہ میں نے اکثر آریائی نسل یا سامی نسل کا ذکر کیا

ہے مگر اس سے میرا اشارہ محض ان لوگوں کی طرف تھا جو آریائی زبانیں یا سامی زبانیں بولتے ہیں۔''(۲۷)

''۱۸۵۳ء میں بیون سن کے نام ''تورانی زبانیں'' کے عنوان سے میں نے ایک خط لکھا۔ ایک باب میں جس کا عنوان 'انسانیات بنام لسانیات' تھا میں نے مطالبہ کیا کہ لسانی تحقیق اور انسانیات کی تحقیق کو اگر ایک دوسرے سے کامل طلاق نہ بھی دلایا جائے تو کم از کم قانوناً ان دونوں کو ایک دوسرے سے جدا کر دینا چاہئے''۔ (۲۸)

''میں اعلان کر چکا ہوں کہ کسی کھوپڑی کو آریائی قرار دینا ایسی ہی وحشت ناک حماقت ہوگی جیسے کسی ''ڈے لی کوسی فالک'' (لمبے اور پتلے سروالی) زبان کا تذکرہ''۔ (۲۹)

''جہاں تک ہم کو قدیم آریائی، سامی، اور تورانی زبانوں کا علم ہے ہمیں پتہ چلتا ہے کہ بیرونی الفاظ ان سب میں مستعار لئے گئے۔ جب ہمیں شک کرنے کی کوئی وجہ نہیں کہ آریائی، سامی، اور تورانی زبانیں بولنے والوں کے آباواجداد ایک دوسرے کے قریبی ہمسائے تھے تو کیا ان میں امن کے زمانے میں آپس میں شادیاں ہوتی ہونگی اور کیا جنگ کے زمانے میں وہ مردوں کو مار کے عورتوں کو پکڑ نہ لے جاتے ہوں گے؟''

''لسانیات کے طالب علم جب آریوں کا ذکر کرتے ہیں تو ان کا مطلب ان لوگوں کا ذکر ہوتا ہے جو آریائی زبانیں بولتے ہیں۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں۔''

''آریا وہ لوگ ہیں جو آریائی زبانیں بولتے ہیں، چاہے ان کے جسم کا رنگ کیسا ہی کیوں نہ ہو یا ان کا خون کچھ ہو۔ ان کو آریا کہنے سے ہمارا مطلب اس کے سوا کچھ نہیں کہ ان کے زبان کی گرام آرین (آریائی) ہے''(۳۰)

''مقدس قانونی کتابوں سے ہمیں دھوکا نہ کھانا چاہئے۔ محض یہ امر کہ ان میں مختلف نسلوں کے لوگوں میں باہم شادی بیاہ کرنے کی ممانعت ہے، شہادت دیتا ہے کہ فطرت انسانی ان احکامات سے زیادہ زبردست تھی۔ قانون میں ممانعت ہو یا اجازت لیکن باہمی شادیاں اور بیاہ ہمیشہ ہوتے رہے۔ (۳۱)

علم انسانیات کے ایک ماہر ہور یشیو ہیل نے اس بناء پر کہ ڈراویڈی زبانوں کی قواعد اور آسٹریلیا کے اصلی باشندوں کی زبان کی قواعد میں بہت سی چیزیں مشترک ہیں۔ اور اسکے علاوہ دوسری بنیادوں پر ڈراویڈی نسل اور آسٹریلیا کے قدیم باشندوں کی نسل میں تعلق ظاہر کرنیکی کوشش کی۔ میکس ملر کی اس نظریئے سے تشفی نہیں ہوئی کیونکہ اس کا دارومدار زیادہ تر زبان پر تھا۔ (۳۲)

جہاں سچے علم دوست علماء نے میکس مُلر کی اس ترمیم کو پسند اور اختیار کی، وہاں انیسویں صدی کے یورپ کے وہ نمائندے جو نسلی برتری کے ثابت کرنے کے بہانے ڈھونڈھتے تھے میکس کے پرانے نظریوں پر اڑے رہے۔ لیکن اب تو جرمنی کے سوا باقی دینا بھر میں ''آریائی نسل'' کی کہانی گاؤ خورد ہو چکی ہے۔ اور زبان کو علم الانسان یا انسایات کی تحقیق میں زیادہ دخل نہیں۔ اگر کوئی دخل ہے بھی تو اس حد تک کہ زبان سے بعض وحشی اقوام کے تمدن کے مطالعہ میں مدد ملتی ہے۔

انیسویں صدی میں جب یورپ کی استعماریت اور شہنشاہیت نے پروپاگنڈے (۳۳) کے لئے اوٗ بہت سے ذرائع اختیار کئے تو ان میں سے ایک نسل کا نظریہ بھی تھا۔ نسل کے نظریئے کے معنی اب یہ ہونے لگے کہ بعض نسلیں طبعاً پست اور ادنیٰ درجے کی ہوتی ہیں اور اعلیٰ درجے کی نسلوں کا فرض ہے کہ ان کو تعلیم دیجائے۔ نسل کی بنیاد کبھی رنگ پر رکھی گئی اور کبھی زبان پر۔ ''آریائی نسل'' کے غلط نظریئے کو بھی خوب فروغ ہوا۔

بعض نسلوں کی طبعی اور فطری پستی کا غلط نظریہ سب سے پہلے ایک فرانسیسی امیر ژوزف گابی نو نے پیش کیا۔ اپنی کتاب ''انسانی نسلوں کی عدم مساوات پر مقالہ'' (۳۴) میں جو ۱۸۵۵ء میں شائع ہوئی اس نے نام نہاد ''آریائی نسلوں'' کی برتری کا دعویٰ کیا۔ ایک اور فرانسیسی لاپوز نے اپنی تصنیف ''لارین'' میں اور زیادہ مبالغے سے کام لیا اور ''آریائی'' نسل اور ''نارڈک نسل کو ایک ثابت کرنے کی کوشش کی۔

جرمنی میں مشرقی پروشیا کے ایک شخص گستاف کرزی نا نے ''نسل'' کے اس تصور اور قدیم جرمنی کے آثار قدیمہ میں تعلق پیدا کرنے کی کوشش کی۔ کوزی نا نے زمانہء ماقبل تاریخ کے علوم کو ایک طرح کا قومی فن قرار دیا۔ یہ اسکی کتاب کے نام ہی سے ظاہر ہوتا ہے کیونکہ اس شاہکار کا نام ہی Die Deutsche Vorgeschichte, eine hervorragend Nazionale Wissenschaft ہے۔

کوزی نا کے نزدیک ''نارڈک'' یا ''جرمانی'' یا ''آرین'' ہم معنی ہیں۔ اور جرمنوں کے علاوہ اہل اسکنڈی نیویا بھی آریائی یا نارڈک کہلانے کے مستحق ہیں۔

''آریائی نسل'' کا ''نظریہ'' نارڈک نسل کے نظریئے میں ضم ہوتا گیا۔ جب ہم انیسویں صدی کی سرمایہ دارانہ شہنشاہیت کے پروپاگنڈا کا مطالعہ کریں گے تو اسکی مزید تفصیلات سے سابقہ پڑے گا۔

ہندوستان میں ہمیں ''نسل'' کا تصور سب سے پہلے سیاسیات کی روشنی میں ملتا ہے۔ دوسرے الفاظ

میں یہ کہ ذات پات کی تقسیم میں ''نسل'' کے تصور کا استعمال کیا گیا۔ یہ کہنا تحصیل حاصل ہے کہ ذات پات کی تقسیم نسل کی بنیاد پر نہیں بلکہ نسل کے ایک فرضی اور غلط معیار پر ہوئی۔ (۳۵)

اس امر کو سب تسلیم کرتے ہیں کہ آریائی زبان بولنے والی قوموں میں شروع شروع میں کسی طرح کی ذات پات کی تفریق اور تمیز نہیں تھی ۔ ہندوستان سے باہر میڈی قبائل میں آریائی اور غیر آریائی دونوں طرح کے قبائل شامل تھے ۔ ہیروڈونس نے ان کے جو نام نقل کئے ہیں اس سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان میں سے صرف ایک قبیلہ اپنے آپ کو ''آریائی'' کہتا تھا۔ لیکن بہت جلد یہ تمام قبائل گھل مل گئے (۳۶) اور ایک عام نام ''میڈ'' (Mede) سے وہ آج تک مشہور ہیں ۔ ان کے پجاریوں کا طبقہ یعنی مغ (Magi) طبقہ غالباً غیر آریائی تھا۔ (۳۷)

میڈیا کی طرح ایران خاص کی آبادی بھی نسلوں کے لحاظ سے بہت ملی جلی تھی (۳)۔ اگر پہلے پہلے آریائی زبان بولنے والے فاتحین اور وہاں کے باشندوں میں کوئی امتیاز تھا بھی تو بہت جلد رفع ہو گیا۔

اگر میڈیا اور ایران میں آریائی زبانیں بولنے والی قومیں مختلف انسل باشندوں سے گھل مل گئیں تو کوئی وجہ سمجھ میں نہیں آتی کہ ہندوستان میں بھی ایسا کیوں نہیں ہوا ہوگا۔ اس کا جواب صرف ایک ہے کہ ساتویں صدی قبل مسیح میں ذات پات کے باقاعدہ معیار کے قائم ہونے سے پہلے ار'' کالے اصلی باشندوں'' سے تعصب پیدا ہونے سے پہلے ان کا اصلی باشندوں سے ضرور شادی بیاہ اور میل ملاپ ہوا۔ یہاں تک کہ ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ ذات پات کا ابتدائی خاکہ بھی آریا نو نے ڈراویڈی لوگوں ہی سے اڑایا۔ ڈراویڈی تمدن ہی سے آریوں نے بہت کچھ سیکھا۔ اور اگر چہ اپنی زبان انکی آبادی کے بعض طبقوں پر عائد کر دی لیکن نام نہاد آریائی تمدن پر جتی تحقیق ہوتی جا رہی ہے۔ ڈراویڈی اثر ثابت ہوتا جا رہا ہے۔ انیسویں صدی میں یورپ کے ''آریائی'' اصل سے ہونے کے نظریئے مقبول ہوئے تو ہندوستانیوں کو بھی فخر کرنے کا موقعہ ملا کہ انکا تعلق اس نسل کی قدیم تر شاخ سے ہے۔ اسی بنیاد پر اس زمانے مس کتابیں لکھی گئی ہیں جن میں سے قابل ذکر رویش چندر وت کی کتاب ہے۔ (۳۸) اس میں ذات پات کی بنیاد کا جو نظریہ پیش کیا گیا ہے وہ اگر چہ کہ بہت دلچسپ ہے لیکن جدید ترین تحقیقات اسے قبول نہیں کرتی۔

اب یہ امر ثابت ہو چکا ہے کہ بعض ڈراویڈی زبانیں سنسکرت زبان سے بھی بہت زیادہ پرانی ہیں ۔ ہندوستان کے آثار قدیمہ ڈراویڈی تمدن کی عظمت اور پختگی کی گواہی دے رہے ہیں ۔ اس لئے اس امر سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جب آریائی بولنے والے گروہوں نے ہندوستان پر حملہ کیا تو ایک ایسی قوم

کواس ملک میں آباد پایا جوان سے زیادہ متمدن تھی اور اس قوم سے انہوں نے بہت کچھ سیکھا ان چیزوں میں جو انہوں نے مفتوح قوم سے سیکھیں غالباً مذہب بھی تھا۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ میڈیون کا پجاری طبقہ ''مغ'' آریائی زبان بولنے والا طبقہ نہیں تھا۔اسی طرح ہندوستان کا پجاری طبقہ یعنی ''برہمن'' بھی غالباً ابتداء میں ڈراویڈی تھا۔آریوں کے آنے بلکہ ساتویں صدی تک پجاریوں کا یہ طبقہ ''ذات'' نہیں تھا۔سورج اور سانپ کے قدیم پجاری مصر سے لے کر ہندوستان تک پھیلے ہوئے تھے۔سیلٹر (۳۹) کا نظریہ یہ ہے کہ مصر کے لئے ہیلیولتھک تمدن کے داعی ڈراویڈی لوگوں میں گھلے ملے اور اس طرح برہمن وجود میں آئے۔پروفیسر ایلیٹ اسمتھ نے سیلٹر کی اس رائے سے اتفاق کیا ہے۔

جب آریائی زبان بولنے والے فاتحین نے ہندوستان کا مذہب سیکھا تو ان ڈراویڈی برہمنوں یا پجاریوں کی توقیر کی ہوگی۔اور ان سے اور دوسرے ڈراویڈی لوگوں سے شادی بیاہ بھی کیا ہوگا۔لیکن چونکہ وہ بحثیت فاتحین کے آئے تھے اس لئے سپاہی (جو چھتریوں کو ذات بن گئے) اس زمانہ میں برہمنوں سے زیادہ سمجھے جاتے ہوں گے۔بلکہ اس لحاظ سے تو راجا (جنہوں نے پجاریوں اور بادشاہوں کی الگ الگ تقسیم عمل کے بعد دیوتاؤں کی اولاد سے ہونے کا دعویٰ کیا تھا) اپنے آپ کو برہمنوں سے برتر سمجھتے تھے قدیم جادوگروں کے درجے سے پجاری اور راجاؤں دونوں نے ترقی کی تھی اور دونوں طبقوں میں شروع شروع میں رقابت ہوگی۔طاقت کے درجہ پر پہلے تو راجاؤں اور سپاہیوں نے معاشرتی نظام میں اپنے لئے بہترین جگہ رکھی ہوگی۔لیکن ہندوستان کی سخت اور تیز وتند آب وہوا، گرمیوں کی شدت، وبائیں، بارش کے سیلاب، طوفان، قحط سالیان، قدرت کی یہ سب سختیاں ایسی تھیں کہ پجاری ہی اپنے منتروں سے ان کا کچھ علاج کرسکتا تو کرسکتا۔یہ راجاؤں اور سپاہیوں کی طاقت سے باہر تھے۔وہم پرستی نے جو ہمیشہ فطرت انسانی کا بڑا جزو ہے۔رفتہ رفتہ یہ سمجھ کر کہ پجاری ہی (پرانے جادوگر کی طرح) قدرت کی طاقتوں کا مقابلہ کرسکتا ہے، معاشرت میں پہلی جگہ اسے دی اور راجاؤں کو (وہ دیوتاؤں ہی کے اولاد سے کیوں نہ سہی) اور سپاہیوں کو ثانوی جگہ ملی (۴۰)

اس زمانے میں ذات پات کا تصور بہت ہی مدھم صورت میں نشونما پا رہا تھا لیکن اس نے وہ شکل نہیں اختیار کی تھی جو بعد میں اختیار ہی۔

ڈراویڈی سوسائٹی میں ایک اور چیز تھی جس نے ذات پات کی بنا میں شاید تھوڑا بہت ہاتھ بٹایا ہو، قدیم

ہندوستان میں بھی دنیا کے اور بہت سے حصول کی طرح تقسیم عمل کے رجحانات تھے۔باپ کا ہنر بیٹا اچھی طرح سیکھ سکتا ہے، اور بیٹے کے بعد پوتا۔اس طرح پیشے موروثی بن جاتے ہیں۔بعض پیشے ایسے گھناؤنے ہوتے ہیں کہ چھوت چھات کا بھی امکان ہوسکتا ہے۔لیکن یہ ہندوستان میں کوئی ایسی انوکھی چیز نہ تھی اور محض اسکو ذات پات کی بنیاد قرار دینا زیادتی ہے۔

بہر حال قدیم ترین ڈراویڈی سوسائٹی میں غالباً ''برہمن'' موجود تھے۔جنگجو آریائی زبان بولنے والے راجا اور سپاہی بن کے آئے۔مگر مفتوحین سے تمدن سیکھا، ان کو اپنی زبان سکھائی آپس میں شادی بیاہ اور بہت زیادہ نسلی اختلاط ہوا۔

تو پھر ذات پات کا خیال کیونکہ پیدا ہوا؟

ان جنگجو فاتحین کے اولین ادب کا ہم مطالعہ کریں تو دو متضاد چیزیں ملتی ہیں۔ایک تو یہ کہ اول اول ان لوگوں میں آپس میں کسی طرح کی ذات پات کی تفریق نہیں تھی (۴۱)۔(اس سے اس نظریۓ کی تائید ہوتی ہے کہ ذات پات کا خیال ان کو ڈراویڈی نظام معاشرت دیکھ کر آیا) دوسرے یہ کے ذات کے لئے لفظ ''وارنا''،سنسکرت میں استعمال ہوتا تھا جس کے اصل معنے ''رنگ'' کے ہیں۔اس بنیاد پر اور رگ وید مین ہندوستان کے اصلی باشندوں کا جس طور پر ذکر ہے اس پر نظریہ قائم کیا گیا کہ آریائی فاتحین نے اپنے آپ کو سیاہ فام ڈراویڈی اقوام اور اصلی باشندوں سے ممتاز رکھنے کیلئے ذات پات کے اصول قائم کئے۔یہ نظریہ ایک زمانہ میں یورپ میں عام طور پر تسلیم کیا جاتا تھا۔ہندوستانی (۴۲) بھی اسی کو مانتے تھے کیونکہ رگ وید مین سیاہ فام اصلی باشندوں کو بہت برا بتایا گیا ہے۔میکس ٹلر (۴۳) نے اس نظریۓ کی تردید کی ہے کہ بعض رنگ پر ذات پات کا دارومدار ہے کیونکہ جنوبی ہندوستان میں بکثرت سیاہ فام برہمن آباد ہیں اور کوئی بھی ذات دوسری ذات سے باعتبار رنگ مختلف نہیں

یہ دو امور (۱) آریاؤں میں شروع میں ذات پات کا فرق نہ ہونا (۲) لفظ ''وارنا'' جو آریائی اور غیر آریائی میں فرق کرنے کے لئے استعمال ہوا، کے اصل معنی رنگ لہونا۔بظاہر تو یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ہندوستان آتے ہی نام نہاد آریائی فاتحین نے اپنے آپ کو خالص رکھنے کی کوشش کی اور ذات پات کے ذریعے نسلی امتیاز کو باقی رکھا۔

لیکن تاریخ کا مطالعہ اور جدید تحقیقات اس خیال کو غلط ثابت کرتی ہیں۔پہلے تو یہ کہ ''برہمن'' طبقہ ڈراویڈیوں میں پہلے سے موجود تھا اور آریائی بولنے والے ان کے شاگرد رہے۔

دوسرے یہ کہ رگ وید جسمیں ہندوستان کے اصلی باشندوں (غالباً جنوب اور وسط ہند کے ڈراویڈی باشندوں کو غیر متمدن، سیاہ فام، وحشی قرار دیا گیا ہے۔ ساتویں صدی قبل مسیح میں لکھی گئی۔ ویدوں کے زمانے (ساتویں صدی قبل مسیح) سے قبل آریائی زبان بولنے والے فاتحین یقینی طور پر ڈراویڈی باشندوں سے بہت کچھ گھل مل چکے ہوں گے اس طرح جن برہموں نے اپنے "آریائی" ہونے کا افسانہ تصنیف کیا وہ خود مخلوط آریائی اور ڈراویڈی نسل کے تھے۔ اور ذات پات نے "نسل" کو خالص تو کبھی بھی نہیں رکھتا کیونکہ برہموں کو ہر ذات کی عورتوں سے شادی کرنے کی اجازت تھی۔

دراصل ہوا نہ کہ آرایائی بولنے والے فاتحین کو ہندوستان میں پھیلنے کے لئے یہاں کے کہیں زیادہ متمدن ڈراویڈی باشندوں سے (جن کا رنگ شمالی ہندوستان میں غالباً اس زمانے میں بھی ایسا ہی ہوگا جیسا آج کل ہے۔) مسلسل لڑنا پڑا ہوگا اور وہ ان میں ملتے گئے ہوں گے۔ پروفیسر شنایڈر (۴۴) کے خیال میں یہ نسلی اختلاط ۱۳۰۰ء تا ۱۱۰۰ء قبل مسیح میں شروع ہوا ہوگا اور دریائے گنگا کی وادی میں اس کا سب سے زیادہ موقع ملا ہوگا۔ کیونکہ وہیں ۸۰۰ ء ق۔م کے بعد ویدی تمدن کی ابتداء ہوئی۔ تمام اعلیٰ درجے کے تمدنوں کی طرح اس ویدی تمدن کی بنیاد مذہب پر تھی۔ اس کے ساتھ ہی اسی طرح کی روایت بھی پھیلی جو یہودیوں میں پھیل چکی تھی۔ یعنی ان لوگوں نے اپنے آپ کو خاص ان خدا تصور کیا جن کے لئے خدا نے اپنی نعمتیں بنائی تھیں۔ بزعم خود خدا کے یہ خاص بندے کوہستانوں کو عبور کر کے ہندوستان آئے، پنجاب اور پھر گنگا کی وادی کو عبور کیا اور یہاں سلطنتیں قائم کیں۔ ہندھیاچل کے جنوب کے باشندے (جو زیادہ تر موسم اور آب وہوا اور شاید سیاہ تر قوموں سے میل جول کی وجہ سے) نسبتاً سیاہ فام تھے، ان نام نہاد "آریاؤں" سے مل جل چکے تھے، اس ملاپ کے بعد ہی انہوں نے سیاسی (نہ کہ نسلی) لڑائیوں کی بنا پر جا کر جنوب میں پناہ لی تھی، ملچھ اور نجس اور کالے قرار پائے۔

اس کی وجہ یہ ہے کہ ساتویں صدی قبل مسیح کے ویدی تمدن کے علمبردار ہندوستان میں اپنے آنے اور ہندوستانی تمدن سیکھنے کی اصلی کہانی بھول چکے تھے (۴۵)۔ وہ یہ بھی بھول چکے تھے کہ اسی نام نہاد "سیاہ فام" ڈراویڈی قوم کا کتنا خون ان کی رگوں میں دوڑ رہا تھا۔ انھوں نے یہ فرض کر لیا کہ وہ شروع ہی سے ایک خالص نسل رہے ہیں۔ اور اپنے آپ کو برگزیدہ اور ممتاز "آریا" سمجھنا شروع کیا۔ ذات پات کا مبہم سا غیر ترقی یافتہ شائبہ جو ڈراویڈی تمدن میں تھا اس کو اپنا حربہ بنا کے وادی گنگا کی سلطنت کی بقا کے لئے انھوں نے ایک ایسے تمدن کی بنیاد ڈالی جس کی بنیاد نسلی امتیاز اور رنگ کے امتیاز کے مفروضات پر رکھی۔

اس طرح کا معاشی اور معاشرتی نظام قائم کرنے میں برہمنوں کا سراسر فائدہ تھا۔ نئے معاشری نظام میں انھیں اول ترین جگہ حاصل تھی۔ وہ خاصان خدا ''آریائیوں'' میں خاص الخالص تھے۔ مذہب فلسفہ قانون سب کی ترتیب ان کے ہاتھ میں تھی۔ ایک طرف تو انھوں نے ''رنگ'' کو جو شمالی ہندوستان میں آسان ترین معیار ہو سکتا تھا ذات پات کا معیار ٹھیرایا۔ دوسری طرف ذات پات کے اصول کی مذہبی توجیہ مسئلہ تناسخ کے ذریعے کی۔ کسی شخص کا کسی ذات میں پیدا ہونا محض اتفاق نہ تھا بلکہ اس کے گزشتہ جنم کے گناہوں اور نیکیوں کا نتیجہ تھا۔

ذاتوں کی تقسیم میں چھتریوں (راجاؤں اور سپاہیوں) نے برہمنوں کا ساتھ دیا۔ یہ معاشرتی نظام معاشی طور پر ان کے لئے سودمند تھا۔ وہ برہمنوں کی روحانی طاقت اور اس کے اثر سے مرعوب تھے اس لئے اگر برہمنوں نے اپنے لئے اس نظام معاشرت میں اولین جگہ لی تو اس میں انھیں کوی اعتراض نہ تھا ۔اس کے علاوہ اگر برہمن اعیان مذہب تھے تو چھتری طبقہ اس دنیا کے اعیان اور امرا کا تھا۔ ان میں سے اکثر کا سلسلہء نسب چاند اور سورج دیوتاؤں سے ملتا تھا۔ اس لئے نظام معاشرت نے محکوم اقوام کو ان کا غلام بنا دیا تھا۔ ان میں سے کوئی کبھی برہمن بھی بن سکتا تھا جیسے وسوامترا۔

ویش طبقہ جو ذات پات کے اس نظام میں تیسرا درجہ رکھتا تھا صناعوں اور زراعت پیشہ لوگوں کا تھا۔ زیاد ہ صحیح الفاظ میں ویش طبقہ کے لئے یہ پیشے مقرر کئے گئے۔ یہ طبقہ گو مذہبی اعتبار سے ''آریا'' سمجھا جاتا تھا اور اس کے افراد کو سنجات کی امید رہتی تھی لیکن دراصل ملا جلا یا محفوظ طبقہ تصور کیا جاتا ہوگا۔ کیونکہ فاتح قوم کے عوام مفتوح قوم میں زیادہ مل جل جاتے ہیں۔ اور ان سے شادی بیاہ بھی کرتے ہیں۔ معاشی اور معاشرتی اعتبار سے ویش ذات کی آٹھویں صدی قبل مسیح میں غالباً وہ حیثیت ہوگی جو اینگلو انڈین یا ''متوطن ہند'' یوروپین طبقے کی برطانوی راج کی پہلی اور دوسری صدی میں رہی ہے۔ چند خاص (اور مقابلتاً اچھے پیشے) ان کے لئے مخصوص کردئے گئے۔ ان کے ساتھ بہت سی رعایتیں کی گئیں۔ معاشی نقطۂ نظر سے اس ذات کی سرپرستی اس لئے ضروری تھی کہ یہی کھیتی باڑی اور زراعت وصنت کا کام کرتی تھی۔ چنانچہ مگاستھینز نے اس امر پر تعجب کیا ہے اور اس کی تعریف کی ہے کہ جنگ کے زمانے میں بھی کوئی ان سے معترض نہ ہوتا تھا۔ (لیکن میگاستھینز کا زمانہ وہ تھا جب ذات پات کے خلاف وہ ردعمل شروع ہو چکا ہوگا جس کی پیداوار اشوک تھا)۔

یہ تین ذاتیں شروع میں تین معاشی ار معاشرتی طبقے ہوں گی (۴۶)۔ اس قسم کے طبقے یونان اور ایران

میں بھی نمایاں ہوئے لیکن ذاتیں نہیں بننے پائیں۔جس چیز نے ان معاشرتی طبقوں کو ذاتیں بنایا وہ دراصل چوتھی ذات تھا، جس سے اجتناب اور احتراز لازم قرار دیا گیا۔اور یہ اجتناب اور احتراز رفتہ رفتہ تمام ذاتوں پر عاید ہوگیا۔یہ چوتھی ذات شودروں کی تھی۔یعنی ان ''سیاہ فام'' اصلی اشندوں اور مفتوحین کی ،جن کا ذکر ہم رگ وید میں پڑھتے ہیں۔شدر وید نہیں پڑھ سکتے تھے۔نہ انھیں مکتی حاصل ہوسکتی تھی۔نہ نروان۔پہلی تین ذاتوں کے مقابلے میں وہ بدرجہا زیادہ حقیر تھی۔وہ نیا تمدن جس نے ان سے بہت کچھ سیکھا تھا انھیں مستقل طور پر معاشی مساوات یا سیاسی مساوات کے امکانات سے بہت نیچے گرا دینا چاہتا تھا۔

ذات پات کی اگر معاشی تاویل کی جائے تو ہمیں چار طبقے ملتے ہیں (۱) مذہبی پیشوا کا سیاسی طبقہ (۲) چھتری یعنی راجاؤں اور ان کے اہالی موالی کا اشرافیہ طبقہ جیسے آج کل کی معاشرت کے اعلیٰ طبقہ (۳) ویش یا شہری اور دیہاتی (۴) شدر۔غلام اور محکوم اقوام جیسے آج کل کے مزدور اور محکوم اقوام کے لوگ ۔اس نظام معاشرت میں بجز بالکل نیچے کی چوتھی ذات کے اور سب ذاتیں خوش تھیں۔اس لئے یہ نظام معاشرت مقبول ہوا اور گوتم بدھ اور اشوک کی کوششوں کے باوجود یہ معاشی اور معاشرتی نظام فنا نہ ہوسکا۔ (۴۷)

اس طرح واضح ہوجاتا ہے کہ ''ذات پات'' کی بنیاد معاشی اغراض پر تھی جن کے لئے ''نسل'' کے غلط تصورات کو مذہب نے استعمال کیا۔ویدی شعراء اس تصور کے لئے لوگوں کو عرصے سے تیار کررہے تھے۔ جب یہ اصول معاشرت قائم ہوگیا تو اس کی مذہبی توجیہہ کی گئی۔

چاروں ذاتوں کے درمیان ہر طرح کے معاشرتی تعلقات ممنوع قرار دئے گئے تاکہ معاشی نظام قائم رہے۔اور ''نسل'' اختلاط نہ ہونے پائے۔چنانچہ مختلف ذاتوں کے لوگ ایک ساتھ کھانا نہیں کھا سکتے ۔کیونکہ معاشرتی تعلقات ''نسل'' تعلقات کا پیش خیمہ بن جاتے ہیں۔

معاشی غذ فاصل رفتہ رفتہ محض مذہبی اور معاشرتی بن کے رہ گئے اور اگرچہ کہ معاشی حالات بدل گئے لیکن ذات پات کی قید ابھی تک ہندوستان میں باقی ہے۔شمالی ہندوستان میں مسلمانوں کی حکومت کے دوران میں ذات پات کے نظام کو معاشی اہمیت بالکل صفر ہوگئی۔اس کے علاوہ اسلام کی مساوات کا تصور ذات پات کی تفریق کے بالکل متضاد تھا۔یہی وجہ ہے کہ شمالی ہندوستان میں ذات پات کی قید اس قدر سخت نہیں جتنی جنوبی ہند میں ہے۔اگر جنوبی ہند میں اب بھی ذات پات کی قید سخت ہے تو اس کی وجہ یہ نہیں کہ ذات پات کے اصول ڈراویڈی لوگوں کے مرتب کئے ہوئے ہیں ''اور آریوں'' سے ان کا کوئی تعلق نہیں (جیسا کہ سلیٹر کا

خیال ہے) بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ انگریزی حکومت کے قیام کے وقت تک جنوبی ہند کا معاشی نظام وہی پرانا تھا۔ گوتم بدھ اور اشوک اور اکبر کی کوششوں کا ہندوستان کے اس جنوبی حصہ پر اثر نہیں ہوا۔ (۴۸)

اپنے آپ کو "خاصان خدا" سمجھنے کی ایک اور پرانی تاریخی کہانی بہت دلچسپ ہے، ہندوستانی آریائی بولنے والی قوم نے اسی وجہ سے ذات پات کا نظام مرتب کیا اور اس پر عمل پیرا ہوئے۔ لیکن یہودیوں نے جب اپنے آپ کو "خاصانِ خدا" ٹھیرایا تو دنیا کو صرف دو ذاتوں میں تقسیم کیا ایک تو خود نام نہاد بنی اسرائیل اور دوسرے ساری دنیا کے منکرین۔

یہودیوں کی "نسل" کبھی خالص نہیں رہی۔ "یہودا" اور "اسرائیل" دو قبیلوں کے مجموعے تھے۔ ان دو طرح کے سامی زبان بولنے والی قبیلوں میں سے ایک نے شمالی فلسطین اور ایک نے جنوبی فلسطین میں چھوٹی چھوٹی سلطنتیں قائم کیں۔ ان میں سے یہودا کے دو بادشاہوں نے جو پیغمبر بھی سمجھے جاتے تھے ۔ ذرا شان شوکت سے حکومت کی۔ یہ دو بادشاہ حضرت داؤد اور حضرت سلیمان علیہ السلام تھے۔ لیکن ان کی شان وشوکت جس کا توریت میں اس قدر فخر اور غالباً مبالغے سے ذکر کیا ہے اسی دور کے فراعنہء مصر یا شاہان بابل کی شان وشوکت کے مقابلے میں ہیچ ہوگی۔

بہت (۴۹) سی مختلف نسلوں کے لوگ یہودا کی سلطنت میں گھل مل کے ایک قوم بنے، سب سے پہلے تو یہودا کا قبیلہ شروع شروع میں آرامی زبان بولتا تھا۔ اس قبیلے کے ساتھ اور بھی بہت سے آرامائی قبیلے تقریباً ۱۳۰۰ء قبل مسیح میں سرزمین فلسطین میں آئے ہوں گے۔ ان قبیلوں کے آنے سے پہلے فلسطین میں کچھ اصلی باشندے بھی تھے جو ایک کنعانی سامی زبان بولتے تھے، اور یہودیوں کے تمدن کے دور میں انھیں اصلی باشندوں کی زبان یہودیوں کی زبان بن گئی۔ اس کے علاوہ حطی اور مصری عناصر بھی فلسطین کی آبادی میں شریک ہوں گے۔

(۵۰) اس کے بعد ایک بہت بڑا نسلی اختلاط اس زمانے ہوا ہوگا جب بخت نصر مصریوں کو شکست دے کے فلسطین کے تمام یہودیوں کو اسیر کر کے بابل لے گیا۔ اسیری بابل کا زمانہ تقریباً ۱۳۰۰ء قبل مسیح سے لے کر ۵۳۷ء قبل مسیح تک کا ہے۔ ۵۳۷ء میں اور اس کے بعد جب ایرانیوں نے بابل کی سلطنت فتح کی تو کسرئے اور ارتخستر اول نے یہودیوں کو بھی ان کے وطن واپس بھیجا اور ان کو پوری مذہبی آزادی دی۔

پھر ایک اور بڑے نسلی اختلاط کا موقع اس وقت آیا جب ۳۳۵ء ق۔م سے ۳۰۰ء ق۔م کے عرصے میں مقدونیہ کے بادشاہ سکندر اعظم نے ایران کی سلطنت کو فتح کیا۔ یونانی شام اور فلسطین میں بھی آباد

ہوتے رہے اور ایشیاء کی بڑی یونانی (سلوسی) سلطنت کا مرکز ملک شام تھا۔ یونانی سلطنت کی زوال کے بعد فلسطین، رومتہ الکبریٰ کا ایک صوبہ بن گیا۔

اس لئے ان خاصان خدا کا یہ دعویٰ کہ ان کی نسل خدا کی منتخب کی ہوئی اور سب سے ممتاز ہے، کم از کم تاریخی نقطۂ نظم سے تو غلط ہے۔ پھر یہودی صرف اصلی فلسطینی یہودیوں تک محدود نہیں رہے۔ بلکہ یوکرین کے میدانوں میں ایک یہودی ''خضر'' سلطنت ایک بڑے زمانے تک قائم رہی، جو تاتاریوں کے حملے کے بعد بالکل نیست و نابود ہوگئی۔ اس خضر کے یہودی باشندے جو غالباً اس زمانے میں بھی سلاف زبانیں بولتے ہوں گے۔ روس کی سلطنت میں اور پولینڈ میں منتشر ہوگئے اور روسی اور پولستانی یہودی زیادہ تر ان لوگوں کی اولاد ہیں اور فلسطین کے یہودیوں سے ان کا بہت کم تعلق ہے۔

باوجود نسلی اختلاط سے انتہائی اجتناب کی کوشش کے یہودیوں کے نسلی اختلاط کا اسی سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ دنیا کے جس حصے میں بستے ہیں ان کی شکل وصورت دنیا کے اس حصے کے عام باشندوں کی سی ہوتی ہے۔ بالٹک کے کنارے بسنے والے یہودیوں کے بال سنہرے یا پیلے اور ان کی آنکھیں نیلی ہوتی ہیں۔ اور ہندوستان اور مصر کے یہودی ذرا سانولے ہوتے ہیں۔ کسی قسم کی مذہبی یا سماجی ممانعت نسلی اختلاط کو روک نہیں سکتی۔

حضرت سلیمان اور بلقیس کی شادی خود اس امر کی گواہی دیتی ہے کہ ابتدائی زمان میں دوسری نسلوں سے شادی بیاہ پر کسی قسم کی پابندی نہیں تھی۔ ''نغمات سلیمانی'' میں اس کا عکس موجود ہے۔

(۵۱)''اے دختران یروشلم میں کالی ہوں لیکن خوبصورت' جیسے کیدار کے خیمے' جیسے سلیمان کے پردے مجھے چمک کے نہ دیکھو کہ میں سیاہ فام ہوں کیونکہ آفتاب مجھ پر چمک چکا ہے۔''

ہندوستان کے آریائی بولنے والے تمدن کی طرح یہودی تمدن کی بنیاد بھی مذہب پر تھی۔ انھیں اس بات فخر تھا کہ دنیا میں سب سے پہلے ان کے پیغمبروں نے انسانوں کو خدا کی وحدت کا سبق دیا۔ اور خدا کو واحد اور لاشریک لہ مانا۔

اسیری بابل کے زمانے میں جب یہودیوں کو انتہائی ذلت اٹھانا پڑی تو انھیں احساس پستی کے ردعمل کے طور پر اپنی عظمت کا احساس بھی ہوا۔ اسی زمانے میں انہوں نے اپنے قدیم ادب کو اکٹھا کیا۔ اور غالباً اسی زمانے میں توریت کو باقاعدہ طور پر مرتب کیا۔ ادھر انھوں نے بخت نصر کی دارالسلطنت میں بھی بہت

کچھ سیکھا تھا۔ اسطرح جب ایرانی بادشاہوں نے یہودیوں کو بابل کی قید سے چھڑا کے فلسطین واپس بھیجا تو وہ اپنے آپ کو خدا کے برگزیدہ بندے اور ''خاصانِ خدا'' سمجھنے لگے تھے۔

عہد نامہ قدیم کی کتاب اسایا کے انچاسویں باب میں یہودیوں کے برگزیدہ اور خدا کے خاص بندے ہونے کا تقریباً اسی طرح ذکر ہے جیسے ہٹلر کی کتاب ''میری جد وجہد'' میں نام نہاد ''جرمن نسل'' کا۔

(۵۲،۵۳،۵۴) اے جزیرہ والو سنو۔ اسے دور دراز کے لوگو کان لگا کے سنو کہ خدا نے مجھے میری ماں کے رحم سے بلایا میری ماں کے پیٹ میں میرا ذکر کیا۔'' اور اس نے میرے منہ کو تیز تلوار کی طرح بنایا۔ اپنے ہاتھ کے سایے میں اس نے مجھے چھپایا۔''
''اور اس نے مجھے ایک چمکتا ہوا تیر بنایا اور اپنی کمان میں اس نے مجھے چھپایا۔'' اور اس نے مجھے کہا اے اسرائیل تو میرا خادم ہے جو میرا نام روشن کرے گا۔

۲۔ ''اور اس نے مجھ سے کہا یہ تو معمولی سی بات ہے کہ تو میرا خادم بن کے یعقوبؑ کے قبیلوں کو ابھارے گا اور اسرائیل کے محفوظ لوگوں کو ان کی عظمت دوبارہ عطا کرے گا۔ میں سمجھنے کافروں کے لئے ایک روشنی بنا کے بھی بھیجوں گا کہ تو قیامت تک میری رحمت کا پیغام بر بنے۔''

(۵۵)''بادشاہ تیرے پرورش کرنے والے باپ بنیں گے اور ان کی رانیاں تیری پرورش کرنے والی مائیں۔ وہ روبہ خاک ہو کر تیرے سامنے جھکیں گے۔ اور تیرے قدموں کی خاک چاٹیں گے۔ اور تو یہ جان لے گا کہ میں تیرا مالک (خدا) ہوں کیونکہ جو میرا انتظار کرتے ہیں وہ کبھی شرمندہ نہیں ہونے پاتے۔''

یہودیوں سے قرون وسطیٰ میں جو تعصب کیا جاتا تھا۔ اس کی وجہ زیادہ تر مذہبی تھی۔ قرون وسطیٰ کے عیسائی یہودی کو نہ صرف مذہب میں اپنے سے مختلف اور بے دین سمجھتے تھے بلکہ حضرت عیسیٰؑ کا قاتل سمجھتے تھے لیکن اس زمانے میں بھی اس تعصب کی ایک وجہ غالباً یہ بھی ہوگی کہ چونکہ یہودی اپنے آپ کو نسلاً ممتاز سمجھتے تھے اس طرح ردعمل کے طور پر یہودیوں سے ایک طرح کا نسلی تعصب بھی تھا۔ اس کی ایک مثال یہ ہے کہ پندرھویں صدی عیسوی میں یہودیوں کو رنڈی خانوں میں جانے کی ممانعت تھی۔ (۵۶) اس ظاہر ہوتا ہے کہ یہودی مردوں کو بازاری عورتوں تک سے جنسی تعلقات رکھنے کی اجازت نہیں تھی۔ چنانچہ ملکہ جون (۵۷) نے شہرادی نیاں کے رنڈی خانوں کے متعلق جو احکامات نافذ کئے تھے ان میں سے دفعہ (۵۸)

یہ تھا کہ

"مہتمہ کسی یہودی کو رنڈی خانے میں آنے نہ دی گی۔ اور اگر کوئی یہودی کسی بہانے سے داخل ہو جائے اور کسی عورت کے ساتھ صحبت کرے تو اس کو قید کیا جائے اور شہر بھر میں پھر پھرا کے اسے تازیانے ماریں جائیں۔"

لیکن یہودیوں سے جدید یورپ اور بالخصوص جرمنی میں جس قسم کا بہمانہ اور وحشیانہ تعصب ہے اس کی بنیاد زیادہ تر نسل کے نظریئے۔ اور نسل کے غلط ترین نظریئے۔۔۔ پر ہے۔ اس کا تفصیلی ذکر ہم اس وقت کرے گے جب جدید یورپ کے "نسلی" نظریوں اور تعصبات کے بیان کا وقت آئے گا۔

یہاں اس قدر کہنا کافی ہوگا کہ ممکن ہے کہ یورپ نے نسل پرستی کا سبق ایک حد تک یہودیوں سے سیکھا(۵۹) ہو۔ اور پھر یہودیوں اور دنیا کی دوسری قوموں کو اپنے تعصب کا تختہءمشق بنایا۔

☆☆☆

حوالہ جات

1. W.J.Perry : The Growth of Civilisation (1)
2. Frazer : Golden Bough; The Magic Art (Vol. 1)
3. Frazer : Golden Bough; The magic Art(Vol.1)
4. Frazer : Golden Bough; The magic Art (Vol.1)
5. Jessie Weston : FromRitual to Romance
6. Frazer : Golden Bough; The Magic Art(vol.1)
7. Berirand Russel : Marriage and Morals
8. Frazer : Golden Bough; The Magic Art(vol.1)
9. Freud : Totem und Taboo
10. W.J.Perry : The Growth of Civilisation
11. W.J.Perry : The Growth of Civilisation
12. W.J.Perry : The Growth of Civilisation

13. Julian Huxley and A.C.Haddon : We Europeans
14. E.A.Hooten : Up from the Ape
15. Julian Huxley and A.C.Haddon : We Europeans
16. I.B.S.Holdone : Pre-History in light of Genetics(The Inequality of man and other Essays.)
17. Julian Huxley : We Europeans
18. Julian Huxley and A.C.Haddon : We Europeans
19. Julian Huxley and A.C.Haddon : We Europeans
20. Foxe's"Book of Martyrs"
21. Logan Pearsall Smith : The English Language
22. Otto Jespersen : On Language
23. Z.A.Ragosin : Media(The story of the Nation series)

(۲۳) ان ناظرین کے لئے جنھیں لسانیات سے دلچسپی ہے۔ہم شلائی شرکی "ہند یورپی" کہانی کا ایک حصہ درج کرتے ہیں۔

"Avis, Jasmin Varna Na A Ast, Dadarka, Akrams, Tam, Vighan Garum, Naghantam, Tam, Bharam, Magham, Tam, Manum Aku Bharantam, Avis Akvabhajams A Varakat, Kard Aghnutai Mai Vidlanti Manum Akvams Agantam".

24. Report of the 17th Meeting of the British Association(London 1847)
25. Logan Pearsall Smith : The English Language
26. Gustav Kossinna : "Die Deutsche Vargeschichte, einc hervorragend nazionate Wissenschaft".

27,28,29. F.Max Mueller : On the classification of Mankind by language o by blood("chips"from a German workshop")(vol.1)

30, 31. F.Max Mueller : Letter to Mr.Risley("chips"vol.1)

32, F.Max Mueller : Horatio Haleon the True basis of Anthropology("chips"vol.1)(3)

33. P.T.M on : Imperialism and world politics
34. Hermann Schheider : The History of world civilization(vol.2)

35.36.37. Z.A.Ragosin : Media(3)

38. A.V.W.Jackson(ed.by) : History of India.(vol.1 by Romesh Chander Dutt)
39. G.Slater : The Dravadian Element in Indian Culture,

38. G.Slater : The Dravidian Element in Indian Culture.

39. Ibid

40. History of India(Vol.1 by Romesh Chander Dutt)

41. A.V.W.Jackson(ed.by) : History of India.(vol.1 by Romesh Chander Dutt)

42.43. F.Max Mueller :letter to Mr. Risley ("Chips") Vol. I)

48. Herman Schneider : The History of world Civilization(vol.II)

49. Herman Schneider : The History of world Civilization(vol.II)

50. Herman Schneider : The History of world Civilization(vol.II)

51. Herman Schneider : The History of world Civilization(vol.II)

52. Herman Schneider : The History of world Civilization(vol.II)

53. Hermann Schneider : The history of world (Vol. I)

54. عہدنامہ قدیم "نغمات سلیمان" باب اول (۲،۵)

55.56.57. عہدنامہ قدیم "اسایا" کتاب ۲۹،(۱،۲،۳)

58. Dr. Norman Haire. Etc. Endyclopaedia of Sexual Know- ledge (Vol. I) Aldor)

59. انگریزی میں ایک چھوٹی سی ظریفانہ نظم میں یہودیوں کے خاصان خدا ہونے کا مذاق اُڑایا گیا ہے۔

How odd. of god To Choose The jews

نسل اور سلطنت

عزیز احمد (بی اے آنرز الندن)

استاد انگریزی جامعہ عثمانیہ حیدر آباد دکن

شائع کردہ: انجمن ترقی اردو ہند۔ دہلی ۱۹۴۱ء

شہر حیدر آباد۔ بتاریخ ۷ نومبر ۲۰۰۰ء روز نامہ سیاست میں ایک سمپوزیم میں اس بات کو اجاگر کیا گیا کہ ہندوستان کی ایک فسطائی تنظیم کی جدوجہد ملک کے ایک مخصوص طبقے کی بالادستی کو قائم کرتے ہوئے اکثریت کو حکومت اور اقتدار میں سیاہ وسفید کا مالک بنا دینا ہے۔ سمپوزیم میں اجاگر کیا گیا کہ کچھ دانشور ملک میں آرین نسل کی برتری چاہتی ہے۔ مقامی اخبار 'لوک مت ٹائمز' (انگریزی) مورخہ ۱۵ را کتوبر ۱۹۹۹ء یونائیٹڈ نیوز آف انڈیا کے حوالے سے پونہ یونیورسٹی میں منعقدہ ایک لیکچر سیریز بہ عنوان آرکولوجی آف آرین Archaeology of the Aryain میں اس بات کا انکشاف کیا گیا کہ ویدک آرین اور ہڑپا کے لوگ ایک ہی تھے ویدک آرین دراصل دراوڑی لوگوں سے تعلق رکھتے تھے یہ لوگ اور ہڑپا کے لوگ ایک ہی تھے لیکن یہ نظریہ غلط ہے کہ ہڑپا کے لوگ اور ان کا کلچر موجودہ پنجابی کلچر ہے۔

پاکستان کے اخبار اور رسائل میں عرصے سے ایک بحث بعنوان 'جڑوں کی تلاش' سے جاری ہے اور پاکستان کے سندھ صوبہ کا کلچر ہڑپا اور موہنجوداڑو کی تہذیب سے رشتہ ہے اور اس طرح سے سندھی تہذیب ہڑپا کی تہذیب ہے۔

پروفیسر عزیز احمد نے ۱۹۴۱ء میں اپنی کتاب ''نسل اور سلطنت'' میں نسلی برتری کو ایک خاص مقصد سے پیش کرنے کی کوشش کی ۔۱۹۴۱ء سے پہلے ہندوستان

میں کچھ لیڈر اپنے آپ کو آریائی نسل سے وابستہ کر کے نسلی برتری کا جھوٹا
پروپگنڈا کر رہے تھے مسلمانوں کی نوجوان نسل اس سے متاثر ہو رہی تھی۔ عزیز
احمد نے نسلی برتری کے اس تصور کا پردہ چاک کر کے نسلی برتری اور سلطنت کے
قیام میں اس تصور کا بھرپور جائزہ لیا ہے۔ اردو ادب میں تاریخی نقطہ نظر سے
عزیز احمد کی اس کتاب کی بے حد اہمیت ہے۔ بظاہر یہ امر ایک معمہ معلوم ہوتا
ہے کہ انسانوں کا ایک گروہ کیونکہ انسانوں کے کسی دوسرے گروہ کو اپنے سے
بالاتر یا اپنے سے حقیر تر سمجھنے لگا ہوگا۔ اس سوال کا جواب صرف ایک لفظ میں
پوشیدہ نظر آتا ہے جس میں ہزاروں سال کی تاریخ کا ایک اہم راز پوشیدہ ہے۔
پروپگنڈہ (باور کرانے کی کوشش) چانکیہ اپنی کتاب میں لکھتا ہے کہ ایک بات
جو جھوٹی ہو لیکن اتنی بار اس کو دہرایا جائے تو وہ ایک حد کے بعد کوئی سچ معلوم
ہونے لگتی ہے یہی باور کرانے کی کوششوں پر منحصر ہوتا ہے۔ (مرتب)

زرخیز سرزمینوں میں رہنے والے انسان جو زراعت اور صنعت میں ممتاز ہونے لگے تھے اس کے عادی ہو گئے تھے کہ اپنے بادشاہوں کو فوق البشر سمجھیں اور انہیں دیوتاؤں کی نسل سے یا ایک طرح کا دیوتا مانیں۔ اس طرح یہ لوگ پہلے ہی سے نسل کے ایک فرضی تصور اور ایک فرضی نسلی امتیاز کے قائل ہو گئے تھے ۔ فاتح قوموں نے جب ان زراعت پیشہ لوگوں پر حکومت کی ابتداء اور اپنی برتری جتانا شروع کی تو یہ لوگوں کو اپنے سے برتر سمجھنے لگے ہوں گے۔ اس طرح سے بادشاہ کی نسلی برتری (دیوتا کی اولاد ہونا) اور جنگجو قوموں کے دعوے برتری میں اہم تعلق ہے نہ صرف یہ بلکہ حاکم اور محکوم قوموں کے تعلق کی بناء پر معاشی طبقوں کی بھی بنا ڈالی۔ حاکم اقوام اور ایسے بادشاہ جو دیوتاؤں کی نسل سے کہلاتے تھے اعلیٰ طبقے سے تھے اور محکوم اقوام کے افراد یعنی عوام الناس کا بڑا طبقہ ادنی طبقے ہے۔ اس میں یہ بھی ہوتا تھا کہ کچھ عرصہ کے بعد حاکم قوم کے عام باشندے بھی رفتہ رفتہ محکوموں کے طبقے میں شامل ہو جاتے۔ حاکم اور محکوم قوموں کے تعلقات شادی بیاہ اور ساتھ رہنے سہنے کی وجہ سے قدرتی طور پر بہت گہرے ہو جاتے اور رفتہ رفتہ حاکم اور محکوم مل کر ایک ہو جاتے۔ یہ طرز عمل دنیا کے تمام حصوں میں ہو رہا ہے اور ازمنۂ ماقبل تاریخ میں اس قدر نسلی اختلاط ہوا ہے کہ کوئی قوم اپنے آپ کو 'خالص' نہیں کہہ سکتی کیونکہ ایسی جنگجو اقوام ہزارہا کی تعداد میں ہوں گی اور جب انہوں نے امن پسند اقوام پر حملہ کیا ہوگا جو دریاؤں کی شاداب وادیوں اور چراگاہوں میں آباد تھیں تو یقیناً نسلی اختلاط ہوا ہوگا اور یہ نسلی اختلاط اس قدر ہمہ گیر اور مکمل ہوگا کہ آج دنیا کی کوئی قوم یا

کوئی جماعت کسی 'خالص نسل' سے ہونے کا دعویٰ نہیں کرسکتی۔نسلوں کی تقسیم میں سب سے زیادہ مقبول معیار رنگ کا ہے۔رنگ کے لحاظ سے بنی نوع انسان کو پانچ گروہوں میں منقسم کیا جاسکتا ہے۔سیاہ رنگ، گندھی رنگ، زرد رنگ، لال رنگ، سفید رنگ، لیکن باعتبار رنگ نسلوں کی تقسیم سرتا سر غلط ہے تاریخی زمانے ہی سے پتہ چلتا ہے کہ کس طرح ایک رنگ کے لوگ دوسرے رنگ کے لوگوں پر حملہ آور ہوئے۔ قبضہ کیا اوران میں گھل مل گئے۔غرض رنگ کے امتیاز کی بناء پر نسل کی تقسیم سراسر غلط ثابت ہوجاتی ہے۔نسلی امتیاز کا ایک اور معیار بال اور بالوں کا رنگ بھی ہیں اس لحاظ سے بنی نوع انسان کو تین گروہوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔(۱)Leiotrich یہ ہے پتلے بال (۲)Cymotrich ہموار لیکن بل کھاتے ہوئے اور گھونگر والے بال (۳) Ulotrich اون جیسے بل کھاتے ہوئے بال۔نسلی امتیاز کا تیسرا معیار آنکھوں کا رنگ اوران کی وضع ہے لیکن سر کی وضع علم الانسان کے ماہرین کے خیال میں نسل کا سب سے زیادہ بھروسے کے قابل معیار ہے۔سر کے وضع کے اعتبار سے بنی نوع انسان کو تین گروہوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔

(۱) ڈولی کوسی فالک (لمبے اور پتلے سروالا) (۲) میوکسی فالک (اوسط سروالا) (۳) براکی سے فالک (چھوٹے اور چوڑے سروالا)

خون بھی امتیاز نسل کا معیار تسلیم کیا جاتا رہا ہے۔خون کے دو معیار ہیں ایک خون کا رشتہ اور دوسرا خون کے گروہ۔

خون کے گروہ چار ہیں: (۱) اے بی (۲) اے (۳) بی (۴) او

حالانکہ زبان کو نسل سے کوئی واسطہ نہیں لیکن انیسویں صدی کے بعض ماہرین لسانیات نے زبردستی نسل کے تصور کو زبان سے بھڑا دیا۔اس میں آریا قوم سب سے پیش پیش رہی اور اس طرح آریائی خاندان السنہ کی بنیاد پر ایک فرضی آریائی نسلی خاندان، ایک فرضی آریائی نسل کی بنیاد رکھی گئی۔

ہندوستان میں آریائی نسل کا جھوٹا پروپگنڈہ ایک عرصہ سے بہت زور وشور سے ہوتا رہا ہے اور آج تک جاری ہے۔آریائی نسل کے اس جھوٹے پروپگنڈے کو عزیز احمد نے ایک خطرہ سمجھ کر محسوس کیا۔یہ کتاب نسل اور سلطنت تاریخ گری کا ایک اور ثبوت عزیز احمد کے لئے فراہم کرتی ہے ہندوستان میں اس نظریہ کی خوب تشہیر کی گئی کہ قدیم ترین آریائی زبان بولنے والوں کا وطن ایشیاء تھا بعض نے روس کی چراگاہوں اور بعض نے جرمن ماہرین لسانیات نے ان کا وطن شمال یورپ قرار دیا لیکن حقیقت یہ ہے کہ

لسانی اور نسل نقطہ نظر سے اس بات کی زراسی بھی اہمیت نہیں ہے کہ یہ گروہ کہاں بستا تھا۔

ڈاکٹر جمیل جالبی اپنے ایک مضمون عزیز احمد اردو ادب میں تحریر کرتے ہیں ’عزیز احمد نے دیکھا کہ برہمنی ذہن انسان دوستی کے حوالے سے مسلمانوں کو اپنے عظیم تمدن اور تہذیب کے ورثے سے دور کر کے خالص ہندوستانی اساطیر کی طرف لے جانا چاہتا ہے انہوں نے نسل اور سلطنت لکھ کر مسلمانوں میں بیداری پیدا کی۔

عزیز احمد کا خیال ہے کہ ہندوستان میں ہندو اور مسلمان میں سے کسی نے بھی ایک دوسرے کی ثقافت کے نمایاں اور خاص خدوخال کو ذرا سا بھی اپنے اندر جذب نہیں کیا جو فی الحقیقت تمدن انسانی کے لئے ان کا بہت بڑا عطیہ شمار کی کیا جاسکتا تھا زبان کو نسل سے کوئی واسطہ نہیں لیکن ۱۹ ویں صدی کے بعض ماہرین لسانیات نے زبردستی نسل کے تصور کو زبان سے بھڑا دیا۔

آریائی یا ہندیوروپی السنہ کا خاندان یورپ اور ایشیاء کے بڑے حصے میں پھیلا ہوا ہے شمالی ہندوستان، ایران اور افغانستان کی زبانیں اور یورپ میں ہنگری، فنتان، اتھوپیا، لیپ لینڈ، باسک اور ترکی کے سوا باقی تمام علاقوں کی زبان کا تعلق اسی خاندان سے ہے۔

لیکن مشترک زبان یا مشترک تمدن اور مشترک نسل میں بہت بڑا فرق ہے ایک ہی زبان بولنے والوں کا ایک نسل سے ہونا ثابت نہیں ہوتا بسا اوقات فاتح قوم مفتوح اقوام پر اپنا تمدن اور اپنی زبان زبردستی عائد کردیتی ہے۔ بسا اوقات اس کے برعکس یہ عمل ہوتا ہے کہ اگر مفتوح قوم زیادہ متمدن ہو یا اس کی زبان زیادہ شیریں اور ترقی یافتہ ہو کر فاتح قوم اس کا تمدن یا اس کی زبان اختیار کر لیتی ہے۔ مثال کے طور پر تاتاریوں نے اپنی زبان چھوڑ کر بہت جلد فارسی زبان اختیار کر لی۔ ہندوستان کے مسلمان فاتحین میں سے اکثر کی مادری زبان ترکی تھی یا عربی تھی لیکن سب نے فارسی زبان کو اپنی زبان بنالیا۔

عزیز احمد اس بات کا انکشاف کرتے ہیں کہ قدیم آریائی زبان بولنے والوں کا وطن وسط ایشیاء تھا بعض نے روس کی چراگاہوں اور بعض جرمن ماہرین نے ان کا وطن شمال یورپ قرار دیا لیکن سچ تو یہ ہے کہ لسانی اور نسلی نقطہ نظر سے اس کی ذرا سی بھی اہمیت نہیں ہے کہ یہ گروہ کہاں بستا تھا۔

آریائی نسل کے نظریہ کی تعمیر اور تخریب کی کہانی بہت دلچسپ ہے۔ عزیز احمد نے اس فرضی کہانی کا پردہ فاش کیا تا کہ ہندوستانی مسلمان حقیقت سے آگاہ ہو سکیں اور اس غلط پروپگنڈے سے متاثر نہ ہوں جیسے بال گنگادھر تلک نے گھڑا تھا۔

فرانسیسی مصنف گابی تو نے ۱۸۵۵ء میں مختلف نسلوں کی غیر مساوات پر ایک کتاب لکھی اس کتاب میں مصنف نے آریائی نسل اور نارڈک نسل کو ایک ثابت کرنے کی کوشش کیں کیونکہ آریا اور جرمن لوگ اپنے آپ کو آریائی ثابت کر کے دنیا کے سامنے اپنی نسلی برتری کا جھوٹا پروپگنڈہ کر رہے تھے۔ جرمنی میں پہلی جنگ عظیم کی تیاریاں زور وشور سے جاری تھیں اور انہیں اپنی نسلی برتری اور دنیا پر حکومت کرنے کے خواب کو سچ کر دکھانا تھا اس لئے جرمنی اور آریائی نسل کے لوگوں کو اس قسم کے نظریوں کی بہت سخت ضرورت تھی۔ گستاف کوزی نا نے اپنی کتاب اسی بحث پر لکھی اور اس بات کی بھرپور کوشش کی کہ نارڈک یا آریائی نسل کا اصلی وطن ساحل بالٹک قرار دے (حالانہ تحقیق سے یہ بات سامنے آئی تھی آریا یہ چرواہے تھے اور گروہوں میں بٹے ہوئے تھے ان میں بڑے گروہ کا اصلی وطن جنوبی روس یا وسطِ ایشیاء تھا لیکن ساحل بالٹک ہر مشرقی ہروشیا خود کوزی نا کا وطن تھا) علم آثار قدیمہ کی مدد سے یہ تحقیق سامنے آئی ہے کہ ان حصوں میں آریا نہیں بلکہ میڈی ٹرے بنین نسل کے لوگ آباد تھے۔ بہر حال یہ جھوٹا تحقیقی نظریہ جرمنی میں بہت ہی مقبول ہوا اور Houstan stewart chamberlin ہوسٹن ایسٹورٹ چیمبرلین نے اسے اور بھی زیادہ پھیلایا اور اس کا زور وشور سے پروپگنڈہ شروع ہوا۔ ہندوستان اور امریکہ میں بھی اس کا اثر ہوا۔

یہی پروپگنڈہ ہندوستان میں بھی شروع ہوا، اس کے پیچھے ایک مخصوص ذہنیت کارفرما تھی۔ ہندوستان میں اپنے آپ کو اعلیٰ ذات بتا کر اور اپنے ڈانڈے آریائی نسل سے ملا کر ہندوستان میں پھیلے ۸۵ فیصد پست اقوام پر اپنی من مانی حکومت قائم کر کے ہندوستان کے پست اقوام کو غلام بنانا تھا لیکن تاریخ نے اور علم آثار قدیمہ نے اس خیالی سازش کا پردہ چاک کر دیا۔

ہندوستان کی باقاعدہ تاریخ موریہ عہد سے شروع ہوتی ہے۔ جس کی تاریخی شہادتیں کچھ نہ کچھ کسی نہ کسی صورت میں ہمارے پاس موجود ہے، اور اس سے پہلے کے زمانے کے تاریخی ثبوت بھی ہمارے پاس موجود ہیں۔ اس لئے اس زمانے کو ہندوستان کی تاریخ میں 'تاریک دور' سے تعبیر کیا جاتا ہے البتہ زمین کی کھدائی کے نتیجے میں کچھ ثبوت ملے جس کی وجہ سے ہندوستان کی تاریخ بدل گئی اور خاص کر کے آریائی نظریے کو زبردست دھکا لگا۔ کیونکہ نئی تحقیق شدہ تہذیب آریا کے مقابلے بہت ہی مہذب اور ترقی یافتہ تہذیب تھی یہ نئی تہذیب جو ہڑپا اور موہنجوڈارو میں دفن تھی۔ ان دونوں مقامات کے کھنڈروں نے ایک ایسی تہذیب کی نشاندہی کردی جو سندھ کی وادی میں حضرت عیسیٰ سے تقریباً ۳۵۰۰ برس پہلے جاری وساری

تھی۔ یہ دریافت ایک انقلاب آفریں دریافت تھی۔ اس انقلاب آفریں دریافت نے دنیائے تاریخ میں ہلچل مچادی۔ اس سے پہلے ہندوستان کی سماجی تاریخ آریاؤں کی آمد سے شروع ہوا کرتی تھی۔ بقول سرجان مارشل۔ وادی سندھ کی تہذیب ہماری معلومات کو ۳۰۰۰ ق م سے بھی پہلے لے جاتی ہے۔ یہ سندھی لوگ حضرت عیسی سے پہلے شہری زندگی گزارتے تھے ان کی بود و باش، ان کے کلچر، تصویریں، طرز تحریر سب بہت اعلی اور ترقی یافتہ تھا۔ اس دریافت نے رگ وید کے بہت سے فقروں کا مطلب سمجھ میں آنے لگا۔ جواب تک راز بنے ہوئے تھے۔ اس تہذیب کے خاتمے میں ہندوستان پر آریاؤں کے حملے اور آسمانی بلاؤں کا برابر دخل رہا۔ یہ تہذیب یا تو ہندوستان میں پھیل گئی یا یہ تہذیب فنا ہوگئی لیکن اس کی روح پانچ ہزار سال گذرنے کے باوجود آج تک زندہ ہے۔ اس تہذیب کے اثرات آریہ تہذیب نے بھی قبول کئے جو ہندوستانی سماج کے رگ وپے میں سرایت کر گئے اور آج تک اس میں رچے ہوئے ہیں۔ شیوجی اور پاروتی دیوی سے عقیدت یا 'یوگ' اور لنگ پرستی اس عظیم عہد کی یاد تازہ کرتی ہے۔

بظاہر یہ ایک معمہ ہے کہ انسانوں کا ایک گروپ کیونکر افسانوں کے کسی دوسرے گروہ کو اپنے سے بالاتر اپنے سے حقیر تر سمجھنے لگا ہو اور یہ معمہ ہندوستان کی سرزمین پر آکر اور الجھ جاتا ہے یہاں انسان ذاتوں میں بٹا ہوا ہے۔ اعلی ذات اور ادنیٰ ذات۔۔۔ یہ طریقہ آج تک جاری وساری ہے۔

ڈراویڈی لوگ دراصل کون تھے کیا یہ بھی باہر سے ہندوستان آئے تھے۔ علم السانیات کے ایک ماہر ہورشیوہیل نے ایک اور نظریہ پیش کیا۔ اس کا خیال تھا کہ ڈاویڈی زبانوں کی کواڑ و اور آسٹریلیا کے اصلی باشندوں کی زبان کی قواعد میں بہت سی باتیں مشترک ہیں اس کا کہنا تھا کہ ڈراویڈی نسل اور آسٹریلیا کے قدیم باشندوں کی نسل میں تعلق ہے۔

انیسویں صدی میں جب یورپ کی ملک گیری شہنشاہی نے پروپگنڈے کیلئے اور بہت سے ذرائع اختیار کئے تو ان میں سے ایک نسل کا نظریہ بھی تھا اور اس طرح سے آریائی نسل اور نارڈک نسل کو ایک ثابت کرنے کی کوشش جاری ہیں۔ نسل کے اس تصور اور قدیم جرمنی کے آثار قدیمہ میں تعلق پیدا کرنے کی کوشش 'کوزی ناکے' نے بہت کی۔ کوزی نا کے نزدیک نارڈک یا جرمانی یا آرین ہم معنی ہیں اور جرمنوں کے علاوہ اہل اسکنڈنیویا بھی آریائی نسل یا ناڈرک کہلانے کے مستحق ہیں۔

اس مقابلے میں آریائی نسل اور یہودی نسل کی برتری کے اور جھوٹے دعوے کو عزیز احمد نے جس خوبصورتی سے پیش کیا ہے وہ ایک قابل ستائش اقدام ہے۔ ہندوستان میں ہمیں نسل کا تصور سب سے

پہلے سیاسیات کی روشنی میں ملتا ہے دوسرے الفاظ میں یہ کہ ذات پات کی تقسیم میں نسل سے تصور کا استعمال کیا گیا۔ یہ کہنا کہ ذات پات کی تقسیم نسل کی بنیاد پر نہیں بلکہ نسل کے ایک فرضی اور غلط معیار پر ہوئی۔ یہ بات سب پر روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ آریائی زبان بولنے والی قوموں میں شروع شروع میں کسی طرح کی ذات پات کی تفریق اور تمیز نہیں تھی ہندوستان سے باہر میڈی قبائل میں آریائی اور غیر آریائی دونوں شامل تھے۔ 'ہیروڈوٹس' نے ان کے جو نام نقل کئے ہیں اس سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان میں سے صرف ایک قبیلہ اپنے آپ کو 'آریائی' کہتا تھا لیکن بہت جلد یہ تمام قبائل گھل مل گئے اور ایک عام نام Mede سے وہ آج تک مشہور ہیں۔ ان کے پجاریوں کا طبقہ یعنی magi غالباً غیر آریائی تھا اس طرح یہ نظریہ کہ ہندوستان کی آریائی خاص ہیں اور ان کے خون میں کوئی دوسرا خون شامل نہیں ہوا غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ میڈیا کی طرح آرین خاص کی آبادی بھی نسلوں کے ملنے سے بہت ملی جلی تھی۔

اگر میڈیا اور آریان خاص میں آریائی زبانیں بولنے والی قومیں مختلف نسل باشندوں سے گھل مل گئیں تو کوئی وجہ نہیں کہ ہندوستان میں بھی ایسا ہی ہوا ہوگا۔ اصلی باشندے کالے تھے لیکن تہذیب یافتہ تھے اصلی باشندوں سے میل ملاپ نے اور زیادہ قریب کر دیا ہوگا۔ ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ ذات پات کا ابتدائی خاکہ بھی آریوں نے ڈراویڈی لوگوں ہی سے اڑایا ہے۔ اب تک جتنی تحقیق ہوئی ہے ان کا حاصل یہ ہے کہ دڑاویڈوں تہذیب کا اثر آریاؤں پر بہت زیادہ ہے۔ ۱۹ویں صدی میں یورپ کے آریائی اصل سے ہونے سے نظریے مقبول ہوئے تو ہندوستانیوں کو بھی فخر کرنے کا موقع ملا۔ ان کا تعلق اس نسل کی قدیم تر شاخ سے ہے اور رومیش چندر دت کی کتاب History of India میں ذات پات کا جو نظریہ پیش کیا گیا ہے وہ بہت کچھ معلومات فراہم کرتا ہے۔ یہ بھی تحقیق ہو چکی ہے بعض ڈراویڈی زبانیں سنسکرت زبان سے بہت زیادہ پرانی ہیں۔ آریاؤں نے جہاں بہت سے باتوں کو ڈراویڈیوں سے قبول کیا وہاں مذہب بھی ایک ہے اس سے یہ بات اور صاف ہو جاتی ہے کہ ہندوستان کا پجاری جو آج اپنے آپ کو آریہ سمجھتا ہے اس کے آباء واجداد ڈراویڈی ہی تھے۔ سورج اور سانپ کے پجاری عرب سے لے کر ہندوستان تک پھیلے ہوئے تھے۔ G.Slater کا یہ نظریہ مصر کے ہیلیو تھک تمدن کے دائی ڈراویڈی لوگوں میں گھلے ملے اور اس طرح برہمن وجود میں آئے لیکن چند ذہین افراد جو راجا کہلائے جاتے ہیں اور ہو سکتا ہے کہ جو فوج سے تعلق رکھتے ہوں وہ اپنے آپ کو برہمنوں کو برتر سمجھنے لگے اور طاقت کے زور پر ایک طرف تو برہمنوں کو خاموش کیا، دوسری طرف ہندوستان کے معاشرتی نظام میں اپنے لئے بہترین جگہ رکھی لیکن

برہمن چالاک تھے انہوں نے دیکھا کہ ہندوستان کی سخت اور تیز وتند آب وہوا گرمیوں کی شدت بارش، طوفان، قحط سالیاں، منتروں سے کنٹرول کی جاسکتی ہیں۔ سپاہیوں کی طاقت ان آفات کا علاج نہیں کرسکتی ہیں اس طرح انہوں نے معاشرے میں پھر سے اپنی جگہ بنالی۔ راجا تو دیو، دیوتاؤں کے اوتار یا ان کی اولاد بنے لیکن سپاہیوں نے اپنی جگہ الگ بنالی۔ اس طرح سے دو ذاتوں نے خاموشی سے اپنا کام جاری رکھا۔ قدیم ہندوستان میں موروثی ہنر کی کافی اہمیت تھی برہمنوں نے ان موروثی کام کرنے والوں افراد کے ایک الگ ذات بنادیا اور ساتھ ہی ساتھ مقامی لوگوں سے نسلی اختلاط بھی شروع ہوگیا اور آپس میں شادی بیاہ ہونے لگی۔

اس طرح سے قدیم ڈراویڈی سوسائٹی میں غالباً برہمن موجود تھے جو دڑاویڈی ہی تھے اور پوجا پاٹ سکھاتے تھے جنگجو آریائی زبان بولنے والے راجا اور سپاہی بن کر آئے۔ مقامی باشندوں سے تمدن سیکھا ان کو اپنی زبان سکھائی آپس میں شادی بیاہ کی۔ اب سوال یہ ہے کہ ذات پات کا ہندوستان کا فرسودہ رواج جو آج تک جاری ہے کہاں سے اور کیوں کر شروع ہوا۔ اس بات میں اب کوئی شک نہیں ہے کہ آرین نے ذات پات کے نظام کو دڑاوین ہی سے سیکھا۔ ان کی معاشرت نے اس کے لئے اور بھی راہ ہموار کی۔ مختلف پیشوں سے وابستہ لوگ مخصوص ذات میں شمار کئے جانے لگے۔ آرین نے ان کو برقرار رکھا دوسرے یہ کہ ذات کا لفظ وارنا سنسکرت میں استعمال ہوتا تھا جس کے اصلی معنی رنگ کے ہیں۔ رگ وید کا مطالعہ ہندوستان کے اصلی باشندوں کے ذکر سے بھرا ہوا ہے مقامی لوگ کالے تھے۔ آرین نے اپنے آپ کو سیاہ فام ڈراویڈی اقوام اور اصلی باشندوں سے اپنے ممتاز رکھنے کیلئے ذات پات کے طور طریقوں کو وسعت دی اور یہ لوگ ڈراویڈی سیاہ فام لوگوں کو بہت برا مانتے تھے غالباً یہیں سے چھوت چھات کے طور طریقوں کو رواج حاصل ہوا ہوگا۔ اب یہ بات صاف ہوجاتی ہے کہ نام نہاد آریائی فاتحین نے اپنے آپ کو خاص رکھنے کی کوشش کی اور ذات پات کے ذریعے نسلی امتیاز کو باقی رکھا۔ بال گنگا دھر تلک بڑے فخر سے اپنے آپ کو آریائی نسل اور برہمنوں کو اعلی ذات اور آریائن لکھا کرتے ہیں لیکن جن برہمنوں نے اپنے آریائی ہونے کا افسانہ لکھا ہے وہ خود مخلوط آریائی اور ڈراوڑی نسل کے تھے اور مختلف افراد نے اپنی ذات کو کبھی خاص نہیں رکھا کیونکہ برہمنوں کو ہر ذات کی عورتوں سے شادی کی اجازت تھی۔

پروفیسر شنا ئیڈر کے خیال آریائی اور ڈراویڈی نسلی اختلاط ۱۲۰۰ یا ۱۱۰۰ ق م میں شروع ہوا ہوگا اور دریائے گنگا کی وادی میں اس کا سب سے بہترین موقع ملا ہوگا۔ دوسرے ویدی تمدن کی بنیاد مذہب پر تھی

اس کے ساتھ ہی اس طرح کی روایت بھی پھیلی جو یہودیوں میں پھیل چکی تھی یعنی ان لوگوں نے اپنے آپ کو بزعمِ خود خدا کے یہ خاص بندے 'خاصان خدا' تصور کیا جن کے لئے خدا نے خوش ہو کر صرف ان کو ہی دنیا کی نعمتیں دیں۔ بزعم خود خدا کے یہ خاص بندے ہندوستان آئے۔ پنجاب اور سندھ اور پھر گنگا کی وادی کو عبور کیا اور یہاں حکومت قائم کی۔ مقامی لوگ جنگوں کی وجہ سے آہستہ آہستہ نقل مقام کرتے رہے اور جنوب کی طرف جاتے رہے ان کا رنگ سیاہ تھا اس لئے یہ لوگ نیچ اور نجس قرار پائے۔ کچھ لوگوں کو آرین نے اپنا غلام بنالیا۔ اس طرح سے یہ لوگ شدُر، داس، دھیڑ اور اب دلت کے نام سے جانے جاتے ہیں۔ یہ حیرت کی بات ہے کہ ویدی تمدن کے علمبردار ہندوستان میں اپنے آنے اور ہندوستانی تمدن سیکھنے کی اصل کہانی سنانا نہیں چاہتے ہیں وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ اس نام نہاد سیاہ فام ڈراویڈی قوم کا کتنا خون ان کی رگوں میں دوڑ رہا ہے۔ انہوں نے خیالوں میں اپنے آپ کو ایک خاص نسل اپنے آپ کو ممتاز اور برگزیدہ سمجھنا شروع کر دیا۔

اس طرح کا معاشی اور معاشرتی نظام قائم کرنے میں برہمنوں کا سراسر فائدہ تھا نئے معاشرتی نظام میں انہیں اول ترین جگہ حاصل تھی وہ خاصانِ خدا آریائیوں میں خاص الخاص تھے۔ ہندو مذہبی فلسفہ ہندوستان میں آسان ترین ذات پات کا معیار ٹھہرایا۔ دوسری طرف ذات پات کے اصول کی مذہبی توجیہ مسئلہ تناسخ کے ذریعے کی۔ کسی شخص کا کسی ذات میں پیدا ہونا محض اتفاقانہ تھا بلکہ اس کے گذشتہ جنم کے گناہوں کا نتیجہ تھا۔

ذاتوں کی اس تقسیم نے چھتریوں اور راجاؤں کا ساتھ دیا اس لئے کہ وہ ان کے لئے سود مند تھا وہ برہمنوں کی روحانی طاقت سے مرعوب تھے۔ اس کے علاوہ اگر برہمنی مذہبی پیشوا تھے تو چھتری حکومت میں امراء اور راجا تھے۔ ان میں اکثر کا سلسلہ نسب چاند اور سورج دیوتاؤں سے ملتا تھا۔ نظام معاشرت نے محکوم اقوام کو ان کا غلام بنا دیا۔

ویش طبقہ جو ذات پات کے اس نظام میں تیسرا درجہ رکھتا تھا تجارت پیشہ لوگوں کا تھا یہ طبقہ مذہبی اعتبار سے آریہ سمجھا جاتا تھا اس کی وجہ بھی صاف تھی کیونکہ ویش کے پاس روپیہ پیسہ ہمیشہ رہتا تھا۔ یہ بات خاص طور سے نوٹ کرنی چاہئے کہ روس اور ایران میں بھی تین معاشی و معاشرتی طبقے تھے لیکن یہ تین ذاتیں نہیں بنے پائی لیکن ہندوستان میں مقامی باشندوں کو ملا کر چوتھی ذات شودر کی تھی یہ نہ پڑھ سکتے تھے اور نہ ہی ان کو نروان تھا اور نہ ہی ان کو مکتی حاصل تھی۔

اپنے آپ کو خاصانِ خدا سمجھنے کی ایک اور پرانی تاریخی کہانی بہت ہی دلچسپ ہے۔ ہندوستانی آریائی بولنے والے قوم نے اس وجہ سے ذات پات کا نظام مرتب کیا اور اس پر عمل پیرا ہوئے کیونکہ یہودیوں نے جب اپنے آپ کو خاصانِ خدا ٹھہرایا تو دنیا کو صرف دو ذاتوں میں ہی تقسیم کیا۔ ایک تو وہ خود نام نہاد بنی اسرائیل اور دوسرے ساری دنیا کے منکرین۔ یہ بات خاص دلچسپ ہے کہ خود یہودیوں کی نسل کبھی خالص نہیں رہی۔ ہیوڈرا اور اسرائیل دو قبیلوں کے مجموعے تھے ان دو طرح کے سامی النسل اور سامی زبان بولنے والے قبیلوں میں ایک نے شمالی فلسطین اور ایک نے جنوبی فلسطین میں اپنی سلطنتیں قائم کیں۔ ان میں ہیودا کے دو بادشاہ جو پیغمبر سمجھے جاتے تھے ایک حضرت داوؑد اور حضرت سلیمان علیہ اسلام تھے جن کی شان و شوکت میں مبالغے سے کام لیا جاتا ہے۔ یہ لوگ آرامی زبان بولتے تھے پھر ۳۲۵ ق م سے ایک بڑے نسلی اختلاط کا ذکر ملتا ہے جب سکندر اعظم نے ایران کی سلطنت کو فتح کیا۔ اس طرح خاصانِ خدا کا یہ دعویٰ کہ ان کی نسل خدا نے منتخب کی ہے کم از کم تاریخ کے نقطہ نظر سے غلط ثابت ہوتا ہے۔

حضرت سلیمان اور بلقیس کی شادی خود اس امر کی گواہی دیتی ہے 'نعمات سلیمان' میں اس کا عکس موجود ہے۔

''اے دختران یروشلم میں کالی ہوں لیکن خوبصورت۔ کالے خیمے مجھے چمک کر نہ دیکھو، کیونکہ میں سیاہ فام ہوں، کیونکہ آفتاب مجھ پر چمک چکا ہے۔''

انگریزی میں ایک نظم اس طرح ملتی ہے۔ جس میں یہودیوں کا خاصانِ خدا ہونے کا مذاق اڑایا گیا ہے۔

How add of God
To choose the jews

ہندوستان اور جرمنی دونوں ممالک ایک دوسرے سے دور ہوتے ہوئے بھی نظریاتی طور سے بہت زیادہ قریب ہے دونوں میں ایک چیز جو سب سے زیادہ مشترک ہے وہ ہے نسلی امتیاز۔ جرمنی فوجیوں کے شانوں پر بندھا 'سواستک' کا نشان ہندوستان کے اعلیٰ ذات کے لوگوں کا پسندیدہ نشان ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان کی ایک فرقہ پرست جماعت ہٹلر کو اپنا قائد تسلیم کرتی ہے۔ آیئے دیکھیں کیا جرمن قوم بھی خاص قوم ہے کیا ان کے خون میں بھی دوسروں کا خون گردش تو نہیں کر رہا ہے؟ پروفیسر عزیز احمد نے جرمنی کی نسلی امتیاز کا باریکی سے مطالعہ کیا ہے۔

مشہور لاطینی مورّخ ٹے سی ٹس Tacitus نے اپنی کتاب 'جرمانیا' لکھی یہ ان وحشی قبائل کا حال تھا

جو رومتہ الکبریٰ کی سلطنت کی حدود کے باہر زور پکڑ رہے تھے اور جنہوں نے آخر اس سلطنت کا نقشہ الٹ دیا اور اس کے تمدن کو درہم برہم کر دیا

جس طرح روس اور اس کے ہم عصروں نے امریکہ کے اصلی باشندوں اور دنیا کے غیر متمدن حصوں کے وحشی باشندوں کو بلحاظ اخلاق و عادات اہل یورپ سے برتر دکھانے کی کوشش کی تھی ۔ اس طرح اس زمانے میں ٹے سی ٹس نے بھی یہی کوششیں کی ۔ آج جرمنوں کے نسلی فخر و مباہات کی ابتداء اس کتاب کے حوالوں سے ہوتی ہے اس نے جرمنوں کے تعلق سے ہے

''جرمنی کے لوگ میرے خیال میں وہاں کے خالص دیسی باشندے ہیں اور ان میں اور باہر والوں میں وطن کے اندر یا باہر نسلی اختلاط نہیں ہوا۔''

میں ان لوگوں کا ہم خیال ہوں جو کہتے ہیں کہ جرمنی کے لوگوں نے کبھی غیروں سے شادی بیاہ کا دھبہ اپنے دامن پر نہیں لگنے دیا وہ بہادر ہیں ان کی خاص پہچان نیلی آنکھیں اور سرخ بال اور لمبا قد ہے۔

ٹے سی ٹس کے ان فقروں سے 'نارڈک نظریئے' کی ابتداء ہوتی ہے ۔ آثار قدیمہ اور تاریخ کی تحقیقات نے اب یہ بالکل ثابت کر دیا ہے کہ اس کا بیان غلط تھا جرمنوں کی ایک جسمانی خصوصیت یعنی سرخ بال کسی طرح بھی نارڈک نسل کی خصوصیت نہیں بلکہ سرخ بال کو زیادہ تر یہودیوں کے ہو سکتے ہیں۔

یہ بظاہر بڑی معمولی بات ہے لیکن اس سے جرمنی کے تمام باشندے کسی لحاظ سے بھی ہم نسل نہیں قرار دیئے جا سکتے ۔ جرمنی کے باشندے تو اہل ڈنمارک سے صورت شکل میں قریب تر ہیں لیکن وسطی اور جنوبی جرمنی کے باشندے آلپسی یا یوریشیا ٹک گروہ کے ہیں اور ان کی خصوصیات جرمن لوگوں میں بدرجہ اتم پائی جاتی ہیں۔ موسم کی خرابی اور جنگوں نے ان باشندوں کو ہجرت پر مجبور کیا، یہ لوگ اسکنڈی بنویا چلے گئے لیکن پھر ان کی واپسی ہوئی ۔ یہی لوگ گاتھ، برگنڈی اور بومبارڈی کہلائے ان میں اور مقامی جرمن لوگوں میں لڑائیاں ہوتی رہیں جس کی وجہ سے کافی نسلی اختلاط ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ موجودہ جرمنی کے شمالی حصوں میں نارڈک خصوصیات زیادہ ملتی ہیں۔ نسلی امتیاز کا تصور جرمنی میں ۱۹ ویں صدی سے پہلے بہت کم تھا لیکن جیسے ہی آریائی نسل اور نارڈک نسل کے نظریوں کو فروغ ہوا تو جرمن قوم نے اپنی برتری کے راگ الاپنے شروع کر دیئے اور اپنے ساتھ ساتھ آریائی نسل کے نظریہ کی بھی خوب سرپرستی کی اور رفتہ رفتہ دونوں نظریہ ملا دیئے گئے۔

جرمن کا یہ عقیدہ رہا کہ جرمن شہنشاہیت کا بہترین میدان براعظم یورپ ہے اور براعظم یورپ پر

شہنشایت کے معنی ہیں علیحدگی پسند شہنشایت کے ہیں لیکن پہلی جنگ عظیم کے باعث اس علیحدگی پسند شہنشایت کا خاتمہ ہوگیا۔

جس طرح فرانس میں نپولین اعظم نے براعظم یورپ میں ایک سلطنت قائم کرنے کی کوشش کیں نپولین کے مرنے سے بہت پہلے یہ سلطنت بھی ختم ہوگئی اس کے بعد یہی خواب جرمن نے دیکھا یعنی ہرنس آٹو فان بسمارک ato van Bismarkاس نے سب سے پہلے یہ کام کیا کہ جرمن ریاستوں کو متحد کر کے ایک جرمن سلطنت میں شامل کرلیا اوراس طرح ایک جرمن قوم تیار ہوجائے ، جو دوسری اقوام پر حکومت کر سکے۔ اس نے جرمن سلطنت کا مرکز پرنس کو بتایا۔ بسمارک ایک عقل مند آدمی تھا سیاست کا گہرا شعور رکھتا تھا اس نے جرمنوں کو لڑنا سکھانا شروع کردیا۔ فرانس کے مقابلے میں پروشیا کو غیر معمولی کامیابی اس وجہ سے ہی ملی۔ متحدہ جرمن قومیت اور متحدہ جرمن سلطنت کے وجود میں آتے ہی شہنشایت کا سوال بھی پیدا ہوا۔

۱۹۳۳ء میں نازی جماعت برسراقتدار آئی اور اس کا لیڈر ہٹلر جرمنی کا آمر بنا۔ اس دور کو جرمن تیسری جرمنی سلطنت Dritle Reich کہتے ہیں۔ اس سلطنت کی بنیاد شدید ترین اور سنگین قسم کی علیحدگی پسند شہنشایت پر ہے۔ اس شہنشایت کا اصل اصول نسلی برتری کا نظریہ ہے۔ جرمن قوم برتری اور طاقت کے حقوق کو نظریوں کو ہمیشہ پسند کرتی آئی تھی۔ جرمن فلسفیوں نے بھی انھیں اصول کو اپنایا جس کا اثر ہٹلر پر صاف نظر آتا ہے۔ ہٹلر کی کتاب ’تیسری جہدوجہد‘ میں ہم نسلی برتری۔ ترقی یافتہ انسان کی برتری، جنگ وجدال کی خوبی اور بنی نوع انسان میں عدم مساوات پر زور نظر آتا ہے۔

ہٹلر جرمنوں کو کام کرنے کی نصیحت نہیں کرتا بلکہ لڑنے کا مشورہ دیتا ہے۔ میں تمہیں امن کا مشورہ نہیں دیتا فتح کی تلقین کرتا ہوں چاہے تمہارا کام جنگ ہو، ہٹلر کا خیال ہے کہ کچھ لوگ خراب نسل اور خراب نسب کے ہوتے ہیں۔ ان کے چہروں میں جلادوں اور خون کی بو سونگھ کے سراغ لگانے والے کتوں کی مشابہت پائی جاتی ہے۔ مکیس مولر، شلایشر، کوزی نا کے بارے میں جرمن زبان میں بہت کچھ ہے ان سب لوگوں کے نظریوں میں تبدیلی لائی گئی اور نسل پرستی کو نازی حکمت عملی کا مذہب بنایا گیا۔

میری جدوجہد میں ہٹلر نے اپنے نظریات بڑے ہی عجیب ڈھنگ سے پیش کئے ہیں وہ لکھتا ہے انگلستان ہندوستان کو اس وقت تک نہیں کھوئے گا جب تک نظامِ حکومت کی مشنری میں نسلی انتشار پیدا نہ ہوگا یہاں نسلی انتشار کے معنی یہ ہیں کہ ہندوستانیوں کو انگریزوں سے میل جول بڑھانے یا انگریزوں کے

دوش بدوش نظامِ حکومت میں حصہ لینے کا موقع دیا جائے۔

میرے لئے ضروری ہے کہ میں ان نام نہاد 'مظلوم قوموں' کی نسلی کمتری اور پستی کو اچھی طرح جان لوں اور یہ اس کے لئے کافی ہے کہ میں اپنے لوگوں کی قسمت کو ان کمتر نسلوں کی قیمت کے ساتھ کبھی وابستہ نہ ہونے دوں۔

امریکہ کے نسلی امتیاز وتفریق کو ہٹلر نے بہت پسند کیا وہ لکھتا ہے "ہماری بے مثل جرمن جمہوریت میں نہیں بلکہ ریاست ہائے متحدہ امریکہ میں کوشش کی جارہی ہے کہ عقل سلیم کے مشورے پر کم سے کم تھوڑا بہت تو عمل کیا جائے" بعض نسلوں کو امریکہ کے ملکی حقوق دینے سے انکار کر کے انہوں نے (اہل امریکہ نے) ان اصولوں کی ابتداء کی ہے جن سے مشابہ اصول پر ہم اپنی ریاست کی بنیاد ڈالنا چاہتے ہیں۔

'میری جدوجہد' میں ہٹلر نے نسل کے نظریوں کی بنیاد سیاسیات کی عمارت کھڑی کرنے کی کوشش کیں ہیں۔ ہٹلر لکھتا ہے کہ بنیادی عنصر بنی نوع انسان کے لئے بڑی اہمیت رکھتا ہے اور ریاست ایک مقصد حاصل کرنے کے لئے محض ایک ذریعہ ہے اور یہ مقصد یہ ہے کہ بنی نوع انسان کی نسلی خصوصیتیں باقی رکھی جائیں۔ایک نسل دوسری نسل کے برابر نہیں ہے۔

آج بھی بہت سے حضرات نے قدیم ترین آریائی زبان بولنے والوں کا وطن وسط ایشیاء قرار دیا ہے بعض نے روس کی چراگاہوں اور بعض نے جرمن۔ماہرین لسانیات نے ان کا وطن شمال یورپ قرار دیا ہے لیکن سچ تو یہ ہے کہ لسانی اور نسلی نقطہ نظر سے اس کی ذرا بھی اہمیت نہیں ہے کہ گروہ کہاں بسا تھا۔

آریائی نسل کے نظریہ کی تعمیر اور تخریب کی کہانی یقیناً بے حد دلچسپ ہے۔ہندیورپی زبانوں کے تعلق پر سب سے پہلے ایک فرانسیسی ماہر لسانیات کورودو **Courdoux** نے تحقیق کی۔

اس درمیان ۱۸۸۳ء میں سرولیم جونس کلکتہ کی عدالت عالیہ کے میر مجلس مقرر ہوئے اور ہندوستان پہنچے۔انہوں نے ہندوستانی زبانوں کا مطالعہ شروع کیا اور سنسکرت اور یورپ کی دوسری زبانوں کے تعلق سے اپنا نظریہ پیش کیا۔

سرولیم جونس ہی نے لفظ 'آریہ' کو یورپی زبانوں میں رواج دیا۔انہوں نے اس لفظ کو محض لسانیاتی معنوں میں استعمال کیا تھا اور اس میں کہیں نسل کا تصور نہیں تھا۔لفظ آریا کے معنی 'عالی مرتبت' نکالے گئے اور اسے دیوتاؤں سے منسوب کردیا۔ ہندوستانی برہمنوں نے اس نظریے کا فائدہ اٹھایا اور اپنے آپ کو دیوتاؤں سے منسوب کردیا اور یہ دیوی دیوتاؤں کی پوجاپاٹ کرنے والوں میں شمار ہونے لگے لیکن شمالی

ایران کے میر Medes بھی اپنے آپ کو آریا کہتے تھے اس طرح سے یہ لفظ آریا، ایران، یونان، اور ہندوستان میں رائج تھا۔ اس طرح رومتہ الکبری کی سلطنت کے زمانے میں وہ علاقہ جو، اب خراساں اور افغانستان کہلاتا ہے۔ اریانا Ariana کہلاتا تھا۔ اس لفظ سے ایرانا سے ایران بنا۔ سر ولیم جونس نے جس کام کو شروع کیا تھا وہ یورپ میں خاص کر کے جرمنی میں جاری رہا اور اس خاندان کی زبانوں کو آریائی زبانیں یا ہند، یورپی زبانیں یا ہند جرمانی زبانوں کا لقب دیا گیا۔

نسل اور سلطنت کے عنوان سے عزیز احمد جرمن اور آرین کے نسلی امتیاز کے بارے میں ۱۹۴۱ء میں اپنا مقابلہ تحریر کر چکے تھے۔

New Statemen & Native نے اپنے ایک مقابلے میں لکھا ہے کہ نسل پرستی کا لفظ اس دنیا سے اس وقت ہی ختم ہوگا جب تک نسل پرستی کا زہر دنیا کے کسی نہ کسی ملک میں کسی نہ کسی طرح جاری و برقرار رہے گا۔ ہمارے ملک ہندوستان میں تادم تحریر نسل پرستی کسی نہ کسی فارم میں برقرار ہے اور اس کی زنجیریں ابھی تک ٹوٹتی ہوئی نظر نہیں آتی ۔ ذات پات کے فرق کیلئے قانون ہے۔ لیکن اس قانون کے ہوتے ہوئے بھی ذات پات کا فرق ہندوستان کے گاؤں گاؤں میں نظر آتا ہے۔

اب ایک اجمالی نظر یورپی احساس برتری پر بھی ڈال لیں ۔ عام طور سے یورپی نسل اور یورپی تمدن کو دنیا میں نہ صرف بہترین قرار دیا گیا بلکہ یورپی نسل کا یہ فرق بتایا گیا کہ وہ دنیا کی غیر متمدن اقوام یعنی ایشیاء اور افریقہ کے باشندوں کو تہذیب سکھائے ۔ فرانسیسی ادیب اور سیاس ژول خیری نے صاف لکھا کہ "اعلی نسلوں کا یہ فرض ہے کہ وہ پست تر نسلوں کو تہذیب سکھائیں ۔ انگریز شاعر کیپلنگ نے 'سفید آدمی' کے بوجھ کیا اصطلاح اسی کی ایجاد ہے۔ اس کی نظم یہ حصہ ملاحظہ ہو

Take up the white man's
burden
Send forth the best be breed
Go bind your sons to exile
To serve your captive's need
To wait in heavy harness
on fluttered fold and wild
your new - caught sullen
peoples

Half- devil and half child

جہاں متمدن سفید آدمی کو اپنے اس فرض کا احساس تھا بقول کپلنگ انھیں تربیت دے اور انھیں تہذیب سکھائے۔ وہاں اسے یہ یقین تھا کہ یہ لوگ غیر متمدن لوگ طبعاً اور فطرتاً پست ہیں۔ چنانچہ وہ لکھتا ہے۔

For east is east and west is west
And never the twins shall meet

ان نیم طفل اور نیم وحشی قوموں کو تربیت دینا بھی سفید آدمی کا فرض ہے اور کپلنگ کا خیال ہے کہ

Take up the white man's burden
with patience to abide

حیرت ہے کہ سفید آدمی اس بوجھ کو بلا وجہ اٹھانے پر کیوں مصر ہے۔ حالانکہ نسل کا عام نظریہ جیسے مذہبی نظریہ کہا جاتا ہے جس کی رو سے تمام بنی نوع انسان کو حضرت نوح حضرت علیہ السلام کے تین بیٹوں حام، سام اور یافت کی نسل قرار دیا گیا۔ اہل یورپ 'یافث' کی اولاد ہیں۔ یہ مذہبی نظریہ امریکہ کی دریافت کے بعد ہی کمزور پڑ گیا کیونکہ امریکہ کے باشندے ان میں سے کسی گروہ میں شامل نہ کئے جاسکتے تھے اور یورپ جب چین، جاپان کی زرد رنگ کی نسلوں کا علم ہوا تو یہ نظریہ بالکل متروک ہو گیا۔

اس لحاظ سے یورپ کی نسل کے لوگ دوسری نسلوں سے ممتاز قرار دیئے جاتے ہیں کیونکہ یورپی لوگ متمدن بھی ہیں اور یورپین آدمی دیکھتے ہی پہنچان لیتے ہیں۔

سفید آدمی کی برتری کا نظریہ پر ہی ہٹلر نے جرمن برتری کا نظریہ رکھا۔ ہندوستان میں بھی آرین نے نسلی برتری کے اس غلط مفروضے کو آج تک زندہ رکھا ہوا ہے۔ ڈاکٹر امبیڈکر ہندوستان کے وہ پہلے لیڈر ہیں جنھوں نے آرین کے اس نسلی تعصب اور نسلی برتری کو نہ صرف روک لگائی بلکہ آج پست اقوام کو اس قابل کر دیا کہ وہ ہندوستان کی سیاست میں ایک اہم رول ادا کر سکیں۔ اسلام نے نسلی برتری پر کاری ضرب لگائی۔ ایک انسان کو دوسرے انسان پر اس بناء پر فضیلت دی گئی کہ وہ اللہ اور رسول کا حکم زیادہ مانتا ہے۔ اس طرح اسلام نے نسل کے تصور پر ایسی کاری ضرب لگائی کہ اسلامی ممالک میں یہ لفظ بے معنی سا ہو گیا۔ بقول اقبال

جو کرے گا امتیاز رنگ وخوں مٹ جائے گا ترکِ خرگاہی ہو یا اعرابی والا گہر
نسل اگر مسلم کی مذہب پر مقدم ہوگئی اُڑ گیا دُنیا سے تو مانندِ خاکِ رہ گزر

☆☆☆

دکنی ادب

سب رس کے ماخذ و مماثلات

عزیز احمد

(فردوسی نے شاہ نامے کو ختم کرنے کے بعد بجا طور پر دعوے کیا تھا کہ عجم کو میں نے زندہ کیا۔ یوں ہی ملا وجہی اور اس کی کتاب ''سب رس'' کو دوبارہ زندگی بخشنے کا اگر صحیح معنوں میں کسی کو دعوی ہوسکتا ہے کہ تو وہ صرف بابائے اردو ڈاکٹر مولوی عبدالحق صاحب مرحوم کو ہے انہوں نے انجمن ترقی اردو دہلی کو زندگی دی۔ ان کی نگرانی میں اردو کی کئی قدیم وجدید گراں بہا کتابیں معرض ظہور میں آئیں۔ ان میں سے اہم ''سب رس'' ہے اور عبدالحق کے ہونہار شاگر عزیز احمد صاحب بی اے آنرز (لندن) سابق پروفیسر ادبیات انگریزی جامعہ عثمانیہ نے ''سب رس کے ماخذ اور مماثلات'' کو ڈھونڈ نکالا ہے یہ اہم تحقیقی مضمون رسالہ اردو جنوری ۱۹۵۰ء کے شمارے میں شائع ہوا ہے۔ اس طرح سے عزیز احمد کا یہ تحقیقی مضمون ''سب رس'' کی طرح یادگار ادبی کارنامہ ہوگیا ہے۔)

''سب رس'' پر تقریبا سوا تین صدیاں گذر چکی ہیں زبان اور طرز بیان کے لحاظ سے اب اسے سمجھنا بہت مشکل ہے یہ ہر زبان کا خاصہ ہے کہ پچاس سال میں اس کے اندر نمایاں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ الفاظ محاورت روزمرہ متروک ہوتے ہیں دوسرے الفاظ اور محاورے جگہ لیتے ہیں۔ ''سب رس'' کی زبان جو تین صدیوں پہلے کی ہیں اور وہ بھی خالص دکنی۔ ظاہر ہے کہ اس زمانے میں کیا خاک سمجھ میں آئے گی۔ مگر بابائے اردو مولوی عبدالحق نے مقدمے اور ناموس الفاظ کی فرہنگ کے ذریعہ اس کتاب کا پڑھنا

ہمارے لئے آسان کر دیا ورنہ آج کس کو معلوم ہوتا کہ ''سب رس'' کیا ہے۔ انجمن ترقی اردو نے پہلے پہل ۱۹۳۲ء میں ''سب رس'' کو شائع کیا، یہ ایک دلچسپ تمثیلی قصہ ہے جسے ملا وجہی نے ۱۰۴۵ھ میں عبداللہ قطب شاہ کی ایماء پر لکھا۔ عبداللہ گولکنڈہ کا حکمراں تھا اور وجہی اس کے دربار کا شاعر۔ آیئے ''سب رس'' کی ایک جھلک دیکھیں۔

اصل قصہ تین سو صفحات پر پھیلا ہوا ہے، قصہ دو سلطنتوں کی لڑائی اس کے اسباب اور نتائج کو ظاہر کرتا ہے ان دو سلطنتوں میں ایک سیتان میں واقع ہے اور اس کا نام بدن۔ بدن کی سلطنت کا حکمراں عقل کا بیٹا یا شہزادہ دل کہلاتا ہے۔ دوسری سلطنت مشرق میں کوہ قاف کی ہے جس کا حکمراں عشق ہے اس کی حُسن نامی ایک بیٹی ہے جو دیدار نام کے شہر میں رہتی ہے۔ اس طرح ''سب رس'' کا ہیرو دل اور ہیروئن حُسن ہے۔ آغاز داستان اس طرح ہے کہ بدن کے ملک کے بادشاہ عقل نے جب دیکھا کہ اپنا بیٹا دل سیانا ہو چکا ہے تو اسے اپنا جانشین بنا کر آپ سلطنت سے علیحدہ ہو گیا۔ دل کو عالم شباب میں سلطنت ہاتھ آئی تو دربار میں شب و روز رنگ رلیاں ہونے لگیں۔ ایک مرتبہ دربار میں کسی نے آب حیات کا ذکر کیا اس سے دل کو آب حیات کی تلاش شروع ہوئی۔ آخر اس کا ایک وفادار جاسوس جس کا نام نظر تھا آب حیات کا سراغ لگانے پر آمادہ ہوا۔

نظر آب حیات کی تلاش میں جاتا ہے ایک مقام پر جس کا نام عافیت تھا پہنچا۔ عافیت کا بادشاہ ناموس تھا۔ نظر نے ناموس سے ملاقات کی، لیکن کوئی بات نہ بنی، لہذا آگے بڑھا، اسے ایک بڑا پہاڑ نظر آیا جس کا نام زہد تھا۔ وہاں رزق نامی ایک بوڑھا رہتا تھا لیکن اس سے بھی آب حیات کا سراغ نہ ملا۔ وہ وہاں سے آگے بڑھا۔ ایک قلعہ کے پاس گیا، جس کا نام ہدایت تھا وہاں حکمرانی ہمت نامی ایک بادشاہ کی تھی اس بادشاہ نے امید دلائی اور کہا اسے کوہ قاف جانا ہوگا وہاں سکسار نامی ایک شہر ہے جس کی رقیب نام کا ایک دیو پاسبانی کر رہا ہے۔ اگر تم اس سے مل کر شہر دیدار کو پہنچ سکو تو تمہیں وہاں ایک باغ نظر آئے گا جسے رخسار کہتے ہیں۔ رخسار میں دہن نامی ایک چشمہ ہے اس میں آب حیات ہے۔ ہمت نے یہ شہر بتانے کے بعد اپنے بھائی قامت کے نام نظر کو ایک سفارشی خط بھی دیا اور کہا قامت تمہیں شہر دیدار میں ملے گا، خط لے کر نظر کوہ قاف کو روانہ ہوا۔ شہر سکسار میں جوں ہی رقیب کی نظر اس پر پڑی تو قریب تھا کہ وہ ہلاک کر دے لیکن نظر نے فراست سے کام لیا اور کہا میں کیمیا گر ہوں مجھے سونا بنانا آتا ہے، اگر تو ضروری دواؤں اور جڑی بوٹیاں جو شہر دیدار میں ملتی ہیں دیں تو میں تجھ کو سونا بنا کر دیتا ہوں۔ رقیب کو سونے کی طمع

تھی اس لئے اس نے نظر کی نہ صرف جان بخشی کی بلکہ خاطر مدارات کے ساتھ آپ ہی شہر دیدار کو لے گیا۔
شہر دیدار میں قامت سے نظر سے ملاقات ہوئی اور اس نے ہمت کا خط دیا اور رقیب سے نجات دلانے کی درخواست کی چنانچہ قامت نے نظر کو کہیں چھپا دیا اور رقیب تلاش سے بیزار ہو کر روانہ ہو گیا۔
رقیب کے جانے کے بعد نظر نے رخسار کے گلزار کا راستہ لیا اتنے میں حُسن شہزادی کی ایک سہیلی لٹ وہاں آگئی تو اس کو دیکھ کر وہ بے حد غصے میں آئی لیکن نظر نے منت سماجت سے لٹ کو مہربان کر لیا کہ وہ جاتے ہوئے اپنے بالوں کے چند تار دیتی گئی اور کہہ دیا کہ جب کبھی تمہیں کوئی مشکل درپیش ہو، ان بالوں کو آگ دکھانا میں تمہاری مدد کو آجاؤں گی۔
اس طرح سے نظر رخسار کے باغ میں داخل ہوا، وہاں نگہبان غمزدہ تھا اس کی نگاہ جونہی نظر پر پڑی طیش میں آکر اسے قتل کرنے دوڑا۔ اتنے میں اس کی نظر اس نوادر کے بازو پر اپنی ماں کی نشانی پر گئی، وہ رک گیا اور سمجھ گیا کہ وہ اجنبی نہیں ہے بلکہ اپنا حقیقی بھائی ہے اور بچپن کے بچھڑوں کو تقدیر اب ملا رہی ہے۔ دونوں بھائی گلے ملے خوب روئے، ماں کو یاد کیا، اسے حسن کی شہزادی کے پاس لے گیا اور حسن کی شہزادی سے اپنے بھائی کا تعارف یہ کہہ کر کروایا کہ یہ بڑا جوہری ہے یہ سن کر حسن نے ایک لعل نظر کو دکھایا جس پر ایک حسین صورت نقش تھی۔ نظر نے اس صورت کو دیکھتے ہی حیران ہو کر کہا یہ تو دل ہے جو ملک بدن کا حکمراں ہے۔ ان لفظوں نے حسن کو دل کا عاشق بنا دیا۔ نظر نے حسن سے کہا ہمارے بادشاہ کو آب حیات کی تلاش ہے وہ مل جائے تو میں اس بادشاہ دل کو آپ کے پاس لاتا ہوں جس نے نظر کو ایک یاقوت کی انگوٹھی دی تاکہ دل کو پہنچائے اور اپنے ایک غلام خیال کو ہمراہ کر کے فرمائش کی جلد از جلد دل کو شہر دیدار میں لے آئے۔
نظر اور خیال، دل کے پاس چلے آئے اور تمام ماجرا سنایا انگوٹھی بھی دی۔ یہ باتیں عقل کو اس کے وزیر وہم کے ذریعہ سے معلوم ہو گئیں۔ عقل نے فی الفور حکم دیا کہ دل اور نظر دونوں قید کر لئے جائیں۔ حکم ملتے ہی دونوں قید کر دیئے گئے لیکن نظر نے عقلمندی سے کام لیا۔ حسن کی اس انگوٹھی میں یہ کرشمہ تھا کہ جو کوئی اسے اپنے منہ میں لیتا وہ تمام کی نگاہوں سے اوجھل ہو جاتا اور خود سب کو دیکھ سکتا تھا۔ اس طرح رہا ہو کر نظر پھر سے رخسار کے گلزار میں گیا وہاں آب حیات کے چشمے کے پاس ایک دو گھونٹ پینے کے لئے ابھی جھکا بھی نہ تھا کہ منہ سے یاقوت کی انگوٹھی پانی میں گر پڑی اس کے ساتھ ہی اب وہ سب کو دکھائی دینے لگا۔
سب سے پہلے رقیب "دیو" نے اسے دیکھا اور گرفتار کر لیا۔ ایک دن نظر کو، لٹ کا خیال آیا اور اس نے بالوں کو آگ دکھائی اور لٹ کو بلایا اس کی مدد سے رقیب کی قید سے آزاد ہو کر حسن کے پاس پہنچا۔

حسن نے نظر کی زبانی تمام حالات سنے تو مایوس ہوئی پھر غمزہ کو تاکید کی کہ نظر کے ہمراہ جا کر کسی طرح دل بہلائے۔ نظر اور غمزہ دونوں ملک بدن کو راستے میں نئے شگوفے کھلانے لگے۔ وہ خبریں عقل بادشاہ کو ملیں اب اس نے جنگ کی تیاری کا حکم دے دیا۔

ادھر حسن کو اطلاع ملی کہ عقل بادشاہ بڑے لشکر کے ساتھ آرہا ہے اس سے وہ ڈری اور اپنے باپ عشق کو خط لکھا کہ میرا ایک وفادار غلام خیال مدت سے غائب ہے اب معلوم ہوا کہ یہ عقل بادشاہ کی قید میں ہے جب میں نے اپنے غلام کو طلب کیا تو عقل بادشاہ نے برہم ہو کر ہم پر چڑھائی کر دی ہے۔

اس طرح فوجیں جنگ کے لئے تیار ہو گئیں اس کے بعد لڑائی ہوئی، اس میں عقل کی فوجوں کو فتح ہوئی۔ حسن پریشان ہوئی اور اپنے دوستوں سے مدد مانگی۔ اس کے دوستوں میں ہمزاد، ناز، غمزہ، شیوہ، ہلال سب حُسن کی مدد کو آ گئے اور عشق کے سپہ سالار رمہر کے ساتھ میدان جنگ میں آئے۔ ہلال تیر انداز تھا اس نے دل پر ایسا تیر چلایا کہ وہ نیچے گر گیا اور اس کی فوج اِدھر اُدھر بھاگ گئی۔ عقل نے بہت روکا لیکن سب بھاگ گئے اور جنگ ختم ہو گئی۔ حسن کے لشکر میں شادمانے بجنے لگے۔ دل حُسن کے پاس قیدی بن کر آیا۔

چند دن بعد دل کا زخم ٹھیک ہو گیا۔ حسن اور دل سپہ سالار مہر کی بیٹی وفا کے باغ میں ملنے لگے ان کی یہ ملاقاتیں رقیب کی بیٹی غیر کو ناپسند تھی۔ ایک شب حسن شہر میں گئی تو غیر حسن کے بھیس میں دل کے پاس آئی اور اپنا ارمان نکالا۔ حسن کو اس کی خبر ہوئی تو دل پر افروختہ ہو کر اسے باغ سے نکال دیا۔ ادھر غیر نے اپنے باپ سے مل کر اسے ہجراں کے محل میں قید کر دیا۔ کچھ عرصہ بعد غیر کو دل پر رحم آیا اور اس نے حسن کو اصلیت سے آگاہ کر دیا اور بتایا وہی عاشق صادق ہے۔ اسی اثناء ہمت کے واسطے جو بہت نیک فرد تھا عقل اور عشق میں صلح صفائی ہو گئی۔ عشق نے اپنے سپہ سالار مہر کو حکم دیا کہ ملک بدن جا کر عقل کو عزت واحترام کے ساتھ بلائے پھر طرفین کی رضامندی سے بڑی دھوم دھام سے حسن اور دل کی شادی ہوئی۔

شادی کے بعد ایک روز دل، ہمت اور نظر، رخسار کے گلزار میں ٹہل رہے تھے کہ خواجہ خضر دکھائی دیئے۔ ہمت کے اشارہ سے دل نے دوڑ کر ان کی قدم بوسی کی۔ انہوں نے اشارے سے سب راز کھول دیئے پھر خواجہ خضر کے فیض سے دل کو آب حیات مل گیا۔

بیانیہ ادب کی ایک قسم وہ ہوتی ہے جس میں حکایت یا بیان بہ وقت واحد دو سطحوں پر حرکت کرتا ہے۔ بیان کے ایک حقیقی معنی ہوتے ہیں ایک مجازی۔ حقیقی معنی کے مختلف پہلوؤں کو مجازی اجسام دے دیئے جاتے ہیں اور ان اجسام کے تعلق حرکت یا تصادم سے حقیقی معنی پیدا ہوتے ہیں اور اس قسم کے بیانہ ادب کو

Allegary (مثالیہ) کہتے ہیں۔ اردو میں اس کا ایک بڑا نادر نمونہ ''سب رس'' ہے لیکن مثالیہ دراصل قرون وسطیٰ کی ذہنیت سے وابستہ ہے اس لئے ''سب رس'' کے بعد اردو میں مثالیہ کے اور نمونے ملتے تو ہیں مگر وہ اس صنف ادب کا انحطاط ظاہر کرتے ہیں۔

سی ایس لیوس C.S.Lewis کی بے مثل کتاب Allegary of Love ''مثالیہ عشق'' ۱۹۳۶ء میں شائع ہوئی اس میں جو باب مثالیہ کی تاریخ پر ہے اس میں مثالیہ کی ابتدائی خصوصیات اور صفات پر بحث کی گئی ہے۔ لیوس نے بجا طور پر کہا ہے کہ فکر اور زبان کی فطرت ہی اس کی متقاضی ہے کہ غیر مادی کو متشکل اور تصویر نما بنا کر پیش کیا جائے۔ اس لحاظ سے رمزیت یا اشاریت (Symbolism) اور مثالیہ میں بڑا فرق ہے، مغربی فکر میں رمزیت یونان سے خصوصاً مکالمات افلاطون سے آئی ہے۔ مثلاً آفتاب خیر کی نقل خیر کی علامت یا خیر کا رمز ہے۔ گہری مثالیہ تحریر میں تفکر رمز کو مقرر نہیں کرتا۔ مثالیہ محض ایک پیرایہ بیان ہے اور بالآخر لیوس نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ رمزیت یا علامت پسندی ایک طرز تفکر ہے لیکن مثالیہ ایک طرح کا طرز اظہار یا طرز بیان ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ''دستور عشاق'' کے آخری حصہ میں مثالی کرداروں کو عشق حقیقی کے رموز یا علامات کے مترادف قرار دیا گیا ہے لیکن یہ بعد کی بات اور ایک طرح کی کھینچ تان ہے جہاں تک ''دستور عشاق'' یا اس کے بے مثل دکنی ترجے ''سب رس'' کے بیانی قصے کا تعلق ہے۔ عشق حقیقی کے رموز یا علامات سے ہٹ کر بھی اس میں ایک مکمل مثالیہ ملتا ہے اور اگر آخر میں ہم مصنف ''دستور عشاق'' کی توجیہی مان بھی لیں تو کہا جا سکتا ہے کہ حضرت خضر نے مثالیہ کو خراب قرار دے کر اس کی علامات مقرر کی ہیں۔ یہ بات دھیان میں رکھنا ہے کہ اس رمزی یا علاماتی توجیہی کو فتاحی نے زیادہ تر محض وجہ جواز کے طور پر استعمال کیا ہے اس سے آزاد طور پر ''دستور عشاق'' کی بیانیہ مثالیت موجود ہے اگر آخر میں حضرت خضر کی توجیہی اور تعبیر نہ ہوتی تب بھی مثالیہ کی تکمیل میں کوئی فرق نہ آتا۔ خضر کی توجیہی ایک حد تک فنی نقطہ نظر سے ایک عیب ہے جس سے مثالیہ کی خود ارادیت متاثر ہوتی ہے۔ ''سب رس'' میں یہ رمزی یا علاماتی توجیہی نہیں اس لئے بحیثیت مثالیہ وہ ''دستور عشاق'' سے خالص تر ہے۔ ''سب رس'' کے بعد پھر اردو میں اس پایہ کی کوئی اور مثالیہ تحریر نظر نہیں آتی اس کی کئی وجہ ہوں گی ایک تو یہ کہ ابہام اور اشاریت نے غزل کے ذریعہ رفتہ رفتہ اتنا فروغ حاصل کر لیا کہ بیانیہ ادب میں مثالی رجحان گھٹتا ہی گیا۔ دوسرے یہ کہ ''سب رس'' خود ترجمہ اور تالیف ہے اور مشاہدہ و اظہار کی وہ خاص ذہنی کیفیات جن سے پہلے استعارہ اور پھر مثالیہ نمودار ہوتا ہے۔

اردو میں کم ہی کم ہیں اور فارسی سے ماخوذ ہیں۔ تیسرے یہ کہ خود بیانیہ ادب (خصوصاً نثر) میں طلسماتی داستان کو اتنا فروغ ہوا کہ مثالیہ کے لئے گنجائش باقی نہیں رہی۔ اس لئے ''گلزار نسیم'' میں ہمیں بیانیہ کے ایسے مقامات ملتے ہیں جو دراصل علامات و رموز ہیں۔ مثلاً خود گل بکاولی کی رمزیت یا رمزیت سے پہلے کی مثالی خصوصیات سب بالکل محو ہو چکی ہیں اور طلسم اور داستان کا جزو ہو چکی ہیں اس طرح مثالیہ اور داستان میں رشتہ ضرور ہے مگر یہ رشتہ انحطاط کا ہے کیونکہ رفتہ رفتہ مثالیہ کی جگہ طلسمات نے لے لی۔

''سب رس'' کا مؤلف مُلا وجہی قطب شاہیوں کا درباری شاعر تھا اور اس نے عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر ''سب رس'' ۱۰۴۵ھ (تقریباً ۱۶۳۵ء) میں قلمبند کی۔ وجہی نے متن میں کہیں اپنے ماخذ کا حوالہ نہیں دیا ہے صرف اپنی طلبی اور عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش کا ذکر کیا ہے۔

> ''یکا یک غیب تے رمز پا کر دل میں اپنے کچھ کرلیا کر۔ وجہی نادر من کون دریا دل گوہر سخن کون حضور بلائے پان دیئے بہت مان دیئے، ہور فرمائیے کہ انسان کے وجود میں کچھ عشق کا بیان کرنا اپنا ناٗنوں عیاں کرنا کچھ نشان دھرنا۔ وجہ بھوگنی گن بھریا تسلیم کر کر سر پر ہاتھ دھریا بھوت بڑا کام اندیشہ بہت بڑی فکر کریا بلندی ہمتی کے بادل تے دانش کے میدان میں گفتاراں برسایا۔ قدرت کے اسراراں برسایا۔''

اپنے مقدمے میں مولوی عبدالحق صاحب نے لکھا ہے ''وجہی نے کہیں اس کا ذکر نہیں کیا کہ یہ قصہ اسے کہاں سے ملا۔ دیباچہ پڑھنے سے یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ گویا یہ اس کی ایجاد ہے اور اسی کے دماغ کی اپج ہے حالانکہ یہ بات نہیں ہے یہ پر لطف داستان سب سے پہلے یحیٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری نے لکھی۔''

اس میں کوئی شک نہیں کہ وجہی کی ''سب رس'' فتاحی کے ''دستور العشاق'' سے ماخوذ اور بڑی حد تک اس کا آزاد ترجمہ ہے۔ مولوی عبدالحق صاحب نے اپنے مقدمے میں فرمایا ہے کہ یہ داستان سب سے پہلے فتاحی نیشاپوری نے لکھی۔ لیکن فتاحی نیشاپوری کے یہاں مثالیہ کی ہئیت اتنی مکمل اور منظم ہے کہ اس سے بجائے خود ایک طرح کی اندرونی شہادت پیدا ہوتی ہے کہ کئی اولین نقوش کے بعد قصے نے یہ تنظیم اور ایسا امتزاج حاصل کیا ہوگا۔ معلوم نہیں ایسے کتنے مسودے گم ہو چکے ہوں گے اور کتنے کتب خانوں میں سڑ رہے ہوں گے جن میں ہمیں اس داستان یعنی قصہ ودل کی ابتدائی شکلیں اور نقوش مل سکتے۔ یہ محض حسن اتفاق تھا کہ گرین شیلڈ Green shields نے فتاحی کی دستور عشاق ۱۹۲۶ء میں یعنی مولوی عبدالحق

صاحب کے ''سب رس'' کے ایڈیشن (۱۹۳۲ء) سے صرف چھ سال پہلے شائع کی۔

دراصل ادب میں ایک ایسا تسلسل ایسی باہمی نشو ونما اور ایسا ارتقاء نظر آتا ہے کہ انفرادی تصنیفوں سے ہماری توجہ مشترک روایات کی طرف منتقل ہوتی ہے۔ یہ اشتراک روایات کسی ایک ادب یا کسی خاص جغرافیائی حصے تک محدود نہیں۔ ادب کا تسلسل اور اس کے تعلقات تمدن کے تسلسل اور اس کے تعلقات کی طرح ہمہ گیر اور مکانی اور جغرافیائی قیود سے آزاد ہیں کسی زبان یا تمدن کا ادبی تسلسل دنیا بھر کے ادب کے تسلسل کا محض ایک حصہ ہے اور اس لحاظ سے ''دستور عشاق'' یا ''سب رس'' کا قصہ بہت خاص حیثیت رکھتا ہے کیونکہ ''سب رس'' کے قصے کا افسانوں کے ایک ایسے عالمگیر سلسلے سے تعلق ہے جو ایران سے لے کر آئرستان تک پھیلا ہوا تھا۔ یہ سلسلہ تلاش وتجسس کے افسانوں کا ہے۔ کبھی یہ تلاش کسی پھول کی ہوتی ہے جو پھول بھی ہے اور کوئی بڑی ہی بے مثل حسینہ بھی۔ جیسے گل بکاؤلی یا Roman dela Roses کا گلاب۔ یہ ایک طرح سے راز عشق یا راز حیات یا راز حسن کی تلاش بھی ہے۔ کبھی تلاش کے قصوں میں ہیرو کا مقصود کوئی ظرف مقدس یا نایاب پتھر ہے جو اعلیٰ ترین شوکت وشان شاہانہ کا رمز ہے۔ قدیم فارسی داستانوں میں Huareno یا فَر شاہانہ کی تلاش ہے۔ تلاش کے قصوں کا ایک گروہ وہ ہے جس میں چشمہ آبِ حیات کی تلاش ہے۔ یہ خضر اور سکندر کے قصوں کے علاوہ عبرانی اور اسلامی ادب میں یوں بھی اکثر ملتا ہے۔ پھول اور چشمۂ آبِ حیات میں یقیناً تعلق ہے۔ ظرف مقدس کی تلاش اور پھول یا چشمے کی تلاش میں کتنا تعلق ہے اس کے متعلق یقین سے کچھ کہنا مشکل ہے۔ لیکن اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ ان تمام علامات کی تلاش یقیناً ایک حد تک مربوط ہیں۔ بکاؤلی پھول بھی ہے چشمہ بھی ہے اور عورت بھی۔ ''سب رس'' کے قصے میں چشمۂ آب حیوان چشمۂ دہن ہے۔ مغربی ادب میں بھی اس طرح کا چشمہ اکثر ملتا ہے جس کے بڑے طلسماتی خصائص ہیں جیسے Roman dela Roses میں

Pool & Mirror of Narcissus نرسی سس کے چشمے اور آئینے دونوں کا مشرقی داستانوں کے چشمۂ آب حیواں اور آئینہ اسکندری سے تعلق معلوم ہوتا ہے اور آئینہ اسکندری کے وہی خصائص ہیں جو جمشید کے جام جہاں نما کے ہیں۔

''یحیٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری'' کی تاریخ وفات ۸۵۲ھ یا حسب قول حاجی خلیفہ ۸۵۳ھ ہے اس کے تخلص فتاحی کے متعلق عام طور پر یہ خیال ہے کہ سیبک کا ترجمہ عربی میں ''تفاح'' ہے اور اس نے تفاح کی تقلیب فتاح سے فتاحی تخلص اختیار کیا، اس کے دو تخلص اور بھی تھے۔ ''اسراری اور خماری''۔ ''دولت

شاہ سمر قندی‘‘ نے اس کے علم وفضل کا ذکر کیا ہے اس کے علاوہ اس کی گوشہ گزینی اور زاویہ نشینی کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ اسی وجہ سے فتاحی مشہور نہ ہوسکا۔ خود فتاحی نے اپنی ’’شبستان خیال‘‘ میں اپنی گوشہ نشینی کا ذکر کیا ہے۔ ایک ترک شاعر ’’سروری‘‘ نے ’’شبستان خیال‘‘ کی شرح لکھی اور ایک اور ترک شاعر ’’عمری‘‘ نے اس کی تقلید کی۔ فتاحی کی ایک اور تصنیف ’’تعبیر نامہ‘‘ ہے اور ’’تجنیسات‘‘ کے متعلق اس کے ایک رسالے کا مسودہ برٹش میوزیم میں محفوظ ہے۔

لیکن فتاحی کی وہ تصنیف جو ’’دستور عشاق‘‘ سے بہت مشابہ ہے مقفی نثر کا ایک چھوٹا رسالہ ’’حسن و دل‘‘ ہے جو قریب قریب ۴۵۰ سطروں پر مشتمل ہے اس کے متعلق گرین شیلڈز نے اپنے انگریزی دیباچے میں تفصیل درج کی ہیں۔ اس رسالۂ نثر ’’حسن و دل‘‘ کے کئی مسودے موجود ہیں جن کا ذکر ریو Riew نے اپنی فہرست میں کیا ہے۔ یورپ میں یہ رسالہ تین مرتبہ چھپا اور ترجمہ ہوا۔ ان میں سے دو دفعہ انگریزی میں، پہلا ترجمہ آرتھر براؤن نے ڈبلن سے ۱۸۰۱ء میں شائع کیا۔ یہ ترجمہ بہت غلط سلط ہے اور مترجم کو فارسی میں اپنی نومشقی اور نوآموزی کا اعتراف ہے۔ دوسرا ترجمہ جو ولیم پرائس نے ۱۸۲۸ء میں شائع کیا، لفظی ترجمہ تو ضرور ہے مگر زبان صحیح نہیں۔ پھر اس کا ایک اور ترجمہ ڈاکٹر روڈالف دوراک Rudalf Dvorak نے Proceedings of the Vienna Academy, 1889, Vol.118 میں شائع کیا۔ جس کے ساتھ تین مسودوں سے ترتیب دیا ہوا اور تصحیح کیا ہوا متن بھی شامل ہے۔ ڈاکٹر دوراک ہی نے یورپ میں سب سے پہلے اس ترجمے اور متن کے ساتھ فتاحی کی مختصر سوانح عمری بھی مدوّن کی۔ مثالیہ پر ایک عام مضمون لکھا اور ’’حسن و دل‘‘ کا خلاصہ کر کے اس کا مقابلہ ترکی شاعر لامعی (وفات ۹۳۸ھ ۱۵۳۱ء) کی داستان سے بھی لیا گیا ہے۔ عہد عالمگیر میں خواجہ محمد بیدل نے پرتکلف نثر میں کیا تھا۔ یہ ترجمہ شمالی ہند میں وجہی کی ’’سب رس‘‘ کے تقریباً پچاس برس بعد کیا گیا اور اگر اسے کوئی چیز ثابت ہوتی ہے تو محض یہ کہ حسن و دل کی مثالیہ داستان ہندوستان میں کئی راستوں اور ذریعوں سے آئی۔ مولوی عبدالحق صاحب نے ’’سب رس‘‘ کے مقدمہ میں حسن و دل کی ایک اور منظوم فارسی داستان کا ذکر کیا ہے۔ یہ ’’داؤد ایلچی‘‘ کی مثنوی ’’حسن و دل‘‘ ہے جس کا سنِ تصنیف ۱۰۵۴ھ ہے یعنی یہ وجہی کی ’’سب رس‘‘ کے نو سال بعد لکھی گئی اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے کہ حسن و دل کا مثالیہ قصہ گیارہویں صدی ہجری (سترہویں صدی عیسویں) میں ہندوستان میں کسی قدر مقبول تھا۔

اے جی ایلس A.G.Ellis کا خیال تھا کہ فتاحی نے اصل کتاب تو مثنوی دستور عشاق ہی لکھی تھی،

نثر کا قصہ ''حسن ودل'' اس کے بعد اس کے خلاصے کے طور پر لکھا گیا۔

مولوی عبدالحق صاحب نے یہ رائے ظاہر کی ہے ''میرا قیاس ہے کہ وجہی کو فتاحی کی حسن ودل جو نثر میں ہے ہاتھ لگ گئی تھی۔ دستور عشاق اس کی نظر سے نہیں گذری تھی۔ اس کے کئی وجوہ ہیں ایک تو یہ کہ وجہی نے اپنی نثر میں اس کا طرز اڑایا ہے اور مسجع اور مقفی عبارت لکھی ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ جن امور کا ذکر دستور عشاق میں مفصل ہے اور نثر کے خلاصے میں سرسری یا برائے نام ہے ان کی تفصیل وجہی کے ہاں بھی نہیں پائی جاتی۔

مولوی صاحب کی یہ رائے اہمیت رکھتی ہے اور اس سے سب رس کے نثری اسلوب پر بڑی حد تک روشنی پڑ سکتی ہے۔ مولوی صاحب کی رائے سے بہر حال دو بڑے ہی اہم مسئلوں پر روشنی پڑتی ہے۔ (۱) وجہی نے جو شاعر بھی تھا ''سب رس'' نثر میں کیوں لکھی۔ (۲) گلشن رخسار میں خضر کی توجہی کا ذکر ''سب رس'' میں کیوں موجود نہیں۔ بہر حال خضر کی توجہی کے نہ ہونے اور مثالیہ کی رمزی یا علاماتی تشریح کے فقدان کی وجہ جو کچھ بھی ہو بحیثیت فن یہ ایک خوشگوار تبدیلی ہے کیونکہ ''سب رس'' بحیثیت ایک مثالیہ فقدان قصہ کے مکمل اور کافی بالذات ہے اور ''دستور عشاق'' کے آخر میں مثالیہ کا انطباق رمزیت Sympolism کے طور پر کیا گیا ہے۔ یعنی عشق مجازی کے خصائص کو علامات بنا دیا گیا ہے جن سے عشق حقیقی کا درس ملتا ہے لیکن فنی لحاظ سے اس میں دو عملی پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن مطبوعہ ایڈیشن میں ''سب رس'' کی ضخامت تین سو صفحات ہے۔ دستور عشاق کی مطبوعہ ضخامت تقریباً ۴۰۰ صفحات ہے یا پانچ ہزار شعر۔ اس کے برعکس فتاحی نے نثر میں جو قصہ حسن ودل لکھا ہے وہ صرف ۴۵۰ سطروں پر مشتمل تھا۔ عزیز احمد کا خیال ہے کہ ''وجہی'' اگر ''فتاحی'' کے نثری قصہ ''حسن ودل'' سے آگاہ تھا تو یہ کچھ بعید نہیں کہ وہ مثنوی ''دستور عشاق'' سے بھی واقف ہو۔ اس صورت میں ''حضرت خضر'' کا ذکر نہ کرنے اور اپنی مثالیہ عشق حقیقی کی متصوفانہ توجہی سے بے نیاز رکھنے کی ذمہ دار وجہی پر عائد ہوتی ہے۔ دستور عشاق سے عدم واقفیت پر نہیں۔

مولوی عبدالحق صاحب نے رسالہ اردو جولائی ۱۹۲۵ء میں ''سب رس'' منظوم کے نام سے ایک مختصر مضمون میں قصہ حسن ودل کے دو اور نمونوں کا ذکر کیا ہے ان میں ایک وصال العاشقین ہے جو شاہ حسین ذوقی بحر الصوفان کی تصنیف ہے کتاب کا مصرعہ تاریخ حسین ذوقی نے کہا ہے نیک جلوہ ہے جس سے ۱۰۹ھ نکلتے ہیں۔ یہ کتاب اردو (دکنی) نظم میں ہے۔ دوسری کتاب جس کا مولوی صاحب نے ذکر کیا ہے

''گلشن حسن ودل'' ہے جو''شاہ بیر اللہ مجرمی'' کی تصنیف ہے۔قرائن سے یہ پتہ چلتا ہے کہ مجرمی، بیجاپور کے رہنے والے تھے اور ذوقی کے ہم عصر تھے سن تصنیف یوں بتایا ہے۔

یو بارویں صدی میں یو قصہ تمام   جو چودہ برس نیں ہوئے تھے تمام

اس حساب سے ۱۱۱۴ھ سند تصنیف نکلتا ہے۔

اس طرح قصہ حسن ودل اور مثالیہ کی مقبولیت کا اور بھی اندازہ ہوتا ہے۔خلاصہ کے طور پر یوں دیکھے

۱) دستور عشاق (فارسی مثنوی) فتاحی نیشاپوری (وفات ۵۳۔۸۵۲ھ)

۲) قصہ حسن ودل (فارسی مقفی نثر) فتاحی نیشاپوری (وفات ۵۳۔۸۵۲ھ)

۳) سب رس (مقفی نثر اردو) ملا وجہی (گول کنڈہ) ۱۰۴۵ھ

۴) مثنوی حسن ودل (فارسی) داؤد ایلچی (ہندوستان) ۱۰۵۴ھ

۵) (مقفی نثر فارسی) مرزا محمد بیدل (ہندوستان) ۱۰۹۵ھ

۶) وصال العاشقین (اردو مثنوی) ذوقی (دکن) ۱۱۰۹ھ

۷) گلشن حسن ودل (اردو مثنوی) مجرمی (رکن بیجاپوری) ۱۱۱۴ھ

فتاحی نیشاپوری نے اپنی شبستان خیال میں حسن ودل (غالباً اس سے یہاں نثری قصہ نہیں بلکہ دستور عشاق مراد ہے) کے خصوص میں خود لکھا ہے کہ ''مطلع ومقطش حل وقائق عشق بازی می نماید'' یہ ایک بڑا اہم بیان ہے اور نہ صرف دستور عشاق بلکہ اس طرح کے تمام مثالی قصوں کی کلید ہے۔مثالیہ کو ایک خاص مقصد کے لئے بیان کیا گیا ہے اور وہ مقصد دقائق عشق بازی یا فن عشق کا بیان ہے۔یہ بیان ایک خاص طور پر کیا گیا ہے یعنی عشق معشوق کے خصائص وعلامات کو لے کر انھیں مثالی کرداروں میں ڈھالا گیا ہے اور ان کی باہمی تعلق سے مسائل عشق کے بیان کو مثالیہ کے طور پر پیش کیا ہے ۔ یہ ایک بڑی کامیاب ہیئت ہے مگر یہ کوئی بالکل نئی چیز نہیں جس طرح فتاحی (یا اس کے پیشروؤں نے) فارسی شاعری کے آداب ومراحل عشق کو دستور عشاق میں پیش کیا ہے اس طرح قرون وسطی کی یورپی شاعری کے آداب ومراحل ومنازل عشق کو مثالیہ کا رنگ دے کر رومان گل Roman dela Rose میں پیش کیا گیا ہے اور عجیب بات یہ ہے کہ مراحل وآداب بڑی حد تک ملتے جلتے ہیں۔

''دستور عشاق'' (قصہ حسن ودل) اور''رومان گل'' میں بادی النظر میں تین بڑی اہم خصوصیات مشترک ہیں۔

۱) آداب و مراحل عشق کا بیان

۲) اس بیان کے لئے مثالیہ قصہ کی ہیئت کا استعمال

۳) اس مثالیہ داستان کا منتہی اور مراحل عشق کی اصلی منزل کسی پر اسرار رمز یا علامت کی تلاش

ان میں سے تلاش کی اہمیت سب سے زیادہ ہے۔ یہ ترقی یافتہ اور مہذب عشق اور اس کے آداب و مراحل سے بہت زیادہ قدیم اور ان کا سبب ہے۔ یہ تلاش اگر ایک طرف واردات عشق کی مثالیہ تشکیل میں مدد دیتی ہے تو دوسری طرف مثالیہ کا سلسلہ محض اور طلسمات سے ملاتی ہے یہی نہیں بلکہ اس کا امکان ہے کہ مثالیہ کی بنیاد ہی اس تلاش پر ہے۔

یہ تلاش ابتدائی انسان کی ایک بڑی والہانہ خواہش معلوم ہوتی ہے کہ وہ راز حیات معلوم کرے یہ راز حیات ہے؟ کوئی عینی رمز؟ کوئی جنسی علامت؟ اس کے متعلق وثوق سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

عمرانی انسانیات پر اہم ترین کتاب ''شاخ زریں'' کے نام اور اس کے موضوع (جادو اور مذہب کے سیر حاصل مطالعہ) سے امید بندھی ہے کہ اس پر اسرار تلاش پر کچھ روشنی پڑے گی۔ درختوں کے ساحرانہ یا مذہبی خصائص پر تو روشنی پڑتی ہے لیکن تلاش کے ان تین اہم افسانوی گرہوں (۱) چشمے کی تلاش (۲) پھول کی تلاش (۳) اور ظرف مقدس کی تلاش، کے متعلق کچھ ایسا زیادہ مواد نہیں ملتا۔ کہیں کہیں یہ پتہ چلتا ہے کہ جس طرح آتش فشاں پہاڑوں وغیرہ کی پرستش ہوتی تھی اس کا امکان ہے کہ گرم پانی کے چشموں یا اور دوسرے چشموں کی بھی پرستش ہوتی تھی۔ بہت سی ندیوں دریاوں اور جھیلوں کو مقدس سمجھا جاتا ہے بہت سی ایسی جھیلیں جو دشوار گذار پہاڑوں میں ہیں اپنے اچھوتے پن، دوری، پاکیزگی یا دریاؤں کا منبع ہونے کی وجہ سے مقدس سمجھی جاتی ہیں جیسے مان سرور۔ لیکن تلاش Quest کے قصوں کا چشمہ ان سے کہیں زیادہ پر اسرار ہے۔ اس کے پانی کی خصوصیت اکثر و بیشتر داستانوں میں یہ ہے کہ اس کے پینے والے کو بقائے دوام حاصل ہوتا ہے۔ سکندر سے متعلق قصوں میں اس چشمہ آب حیات یا آب حیوان کا اکثر ذکر آتا ہے۔ سکندر سے ان داستانوں کے وابستہ ہونے کی وجہ غالباً یونانی فاتح اعظم کی جواں مرگی ہے۔ اگر اس عجیب وغریب فاتح کو موت پر دسترس ہوتی تو وہ ساری دنیا فتح کر لیتا۔ اس لئے چشمہ آب حیواں کی تلاش کو سکندر سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ حضرت خضر کی سبز پوشی ممکن ہے، کسی قدیم نباتی دیوتا کے خصائص سے ماخوذ ہو۔ ''چشمہ آب حیواں'' کو سکندر سے وابستہ کر دیا جانا ممکن ہے، بہت بعد کی بات ہو اور اس سے پہلے یہ تمام حکایتیں کسی اور سے متعلق ہوں۔

یونانی علم الاصنام میں ایک اور چشمے کا ذکر ملتا ہے جس میں نارس سس Nareissus نے اپنا عکس دیکھا، اپنے ہی عکس پر عاشق ہوا، اور اسی عشق میں ختم ہو گیا۔ یہ نارسی سس خود ایک دریاؤں کے دیوتا ''سے فی سس'' Cephisus کا بیٹا تھا اس لئے ایک طرح سے اس کا وجود ہی پانی سے وابستہ تھا اور اس کا امکان ہے کہ وہ ابتدائی رمزیت جس سے اساطیر پیدا ہوتے ہیں اس میں خود نارسی سس اور چشمہ ہم معنی ہوں۔ نارسی سس بے حد خوبصورت تھا اور ایک نمف (پری) ایکو (صدائے بازگشت) اس پر عاشق ہوئی اور اس کی بے رخی کی وجہ سے گھل گھل کر محض صدا بن کر رہ گئی۔ اس کی سزا افروڈائے ٹی (حسن کی دیوی) نے نارسی سس کو یہ دی کہ وہ ایک چشمے میں اپنا عکس دیکھ کر خود اپنے عکس پر فریفتہ ہو گیا اور خود بھی اس طرح گھل گھل کر تمام ہو گیا۔ بالآخر اسے ایک پھول بنا دیا گیا جو اسی کے نام سے مشہور ہے۔ اس طرح اس مشہور پھول کا نام Narcissus یا ''نرگس'' رکھا گیا۔ جس کو ایرانی شاعری میں آنکھ سے مشابہت کی وجہ سے ایک خاص مقام حاصل ہے۔ نرگس کی بیماری اگر ایرانی مزاج کی زوال پسندی کی پیداوار نہیں تو یقیناً اس میں یونانی علم الاصنام کے بعض پرتووں کا اثر باقی رہ گیا ہے کیونکہ یونانی نرگس یا نارسی سس کا پھول موت اور فنا کی علامت ہے۔ معشوق کی نظر کی قاتلانہ صفات پر بھی ممکن ہے کہ اس روایت کا کچھ نہ کچھ اثر ہوا ہو۔ قدیم یونانیوں کے نزدیک پانی میں اپنا عکس دیکھنا بھی منحوس اور موت کا پیش خیمہ سمجھا جاتا تھا، اسی لئے نارسی سس کے چشمے کو خطرناک Pool and Mirror Perilous کہا جاتا تھا لیکن اس لحاظ سے دیکھئے تو نارسی سس کے چشمے کے خصائص سکندر کے چشمۂ آب حیواں سے بظاہر بالکل متضاد معلوم ہوتے ہیں۔ بجز اس کے کہ نارسی سس کے چشمے سے جو فنا وابستہ ہے اس میں بقائے دوام مضمر ہو یا اس کی صفات کو بالکل منقلب کر دیا گیا ہو۔

بہر حال اس طرح چشمے اور پھول کا تعلق پیدا ہوتا ہے نارسی سس دریا کے دیوتا کی اولاد ہے چشمے میں اپنا عکس دیکھتا ہے اور نرگس کا پھول بنا دیا جاتا ہے۔ اس طرح گل بکاؤلی بھی ایک چشمے کی پیداوار ہے۔

ایوان بکاؤلی جدھر تھا — حوض آئینہ دار بام و در تھا
رکھتا تھا وہ آب سے سوا تاب — چندے خورشید چندے مہتاب
پھول اس کا اندھے کی دوا تھا — رشک جام جہاں نما تھا
پانی کے بلبلوں میں تھا گل — پہنچا لب حوض سے نہ چنگل

(مثنوی گلزار نسیم)

یہ گل بکاؤلی جو نرگس کے پھول کی طرح پانی کی پیداوار تھا، کوری چشم کا علاج تھا یعنی اس کا تعلق نہ صرف یونانی نرگس یا نارسی سس کی طرح چشمے سے ہے بلکہ ایرانی نرگس کے پھول کی طرح آنکھ سے بھی ہے۔ سنسکرت شاعری میں گلاب کا ذکر نہیں ملتا۔ اس کے بجائے کنول کا پھول ہے جو پانی اور چشمے سے وابستہ ہے۔

جب فارسی شاعری میں علاماتی رجحان بہت بڑھ گیا تو چشمے کے خصائص کے عشق مجازی اور عشق حقیقی اعتبار سے مختلف معانی مختص کر لئے گئے۔ مثلاً چشمہ آبِ حیات سے دہن یا سخن مراد ہے اس قسم کی جسمانی علامات کا اگر مزید تجزیہ کیا جائے تو شبہ ہوتا ہے کہ ابتدائی قصوں میں یہ جنسی علامات تھیں اور رفتہ رفتہ ان کو تہذیب دینے کی کوشش کی گئی۔ ظرف مقدس کی تشریح کرتے ہوئے بعض محققین نے تصفیہ کیا ہے کہ یہ تلاش دراصل جنسی علامات سے وابستہ ہے۔ ظرف مقدس کا اردو اور فارسی ادب میں زیادہ تذکرہ نہیں۔ ہاں ایک طرح سے جمشید کے جام جہاں نما کو اس سے وابستہ کیا جا سکتا ہے۔ لیکن چند ہی سال پہلے مشہور پارسی عالم ''سر جے۔ سی کویاجی '' نے ایک بڑی دلچسپ بحث چھیڑی ہے۔ سر جے سی کویاجی کے نظریات بھی پایہ تحقیق کو نہیں پہنچے۔ انھوں نے مماثلات (analogues) کا ذکر کیا ہے مگر ان سے آر ستانی اور کیلٹی ظروف مقدس اور قدیم ایرانی مماثل علامات کا تعلق قطعی طور پر ثابت نہیں ہوتا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ شاہ آرتھر کی داستانوں کے بعض محققین نے آرستانی ظرف مقدس کے ایرانی یا آریائی اصل سے ہونے کی طرف اشارہ کیا ہے اور کویاجی نے ان سب سے استفادہ حاصل کیا ہے۔ مثلاً سر جان رہس (Sir John Rhys) کا خیال ہے کہ آرتھر کا نام ہی ہند ایرانی سورج کے دیوتا آریامان کا ہم اصل ہے اور جے۔جی وان ہان I. G. Von Hahn اور آلفرڈ نٹ دونوں کا خیال ہے کہ ظرف مقدس کی تلاش کے محرکات اور واقعات قدیم آریاؤں کی عام پسند کہانیوں میں بھی ملتے ہیں۔

کویاجی کو اپنا نظریہ یہ ہے کہ تمام بڑی آریائی قوموں میں کسی ایسی بڑی صفت یا خصوصیت کا تصور ملتا ہے یہ خصوصیت انفرادی بھی ہو سکتی ہے اور نسلی بھی۔ جس سے شان وشوکت شاہانہ، روحانی پاکیزگی اور مادری نشونما اور پیداوار حاصل ہو اور پائیدار ہے۔ قدیم ایرانی تصور نے اس خصوصیت کے لئے ''فرّ شاہانہ '' یا '' ہوارنیو'' (Hoareno) کا نام تجویز کیا تھا ، اس ''فرّ شاہانہ'' کے مسلک نے قدیم ایران میں بڑی نشونما حاصل کی جیسا کہ مہریشت اور زمیادیشت کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے۔ مہریشت اور زمیادیشت کے خیالات اور بیانات کا فردوسی کے شاہ نامے پر بڑا اثر ہوا ہے۔ ظرف مقدس کی داستانوں

کے بہت سے محرکات کیخسرو کی حکایات میں ملتے ہیں اور کویاجی کے خیال میں سکندر اعظم کی داستانوں کے بہت سے واقعات کیخسرو کی داستانوں پر مبنی اور ایرانی فرّشاہانہ کے قصے سے ماخوذ ہیں۔

مس جیسی ویسٹن نے ظرف مقدس کے متعلق لکھا ہے کہ اس کی کئی شکلیں اور مدارج داستانوں میں ملتے ہیں۔ ایک پراسرار غذا دینے والے برتن سے لے کر جو کسی غیر مرئی محرک کے بغیر نمودار اور غائب ہوتا ہے ایک ایسے پتھر تک جس میں غذا اور زندگی بخشنے کے خصائص ہوں اور جس سے کبھی کبھی غیب کی باتیں معلوم ہوں۔ یہ تمام بیماریوں کا علاج بھی ہے غرض اس کے خصائص مسیحانہ ہی نہیں حکیمانہ بھی رزاقانہ بھی۔

کویاجی کے نظریئے کے لحاظ سے یہ سب خصائص ''ہوارینو'' یا ''خورہ'' یا ''فر'' کے تصور میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔ آئرستان ظرف مقدس کے قصے میں ظرف کا پانی سے بڑا تعلق ہے۔ سرپارسی وال کے قصے میں وہ تلوار جو اسے ماہی گیر بادشاہ سے ملتی ہے دوسرے حملے کے بعد ٹوٹ جاتی ہے لیکن اگر وہ چشمۂ لاک (جھیل کے چشمے) میں طلوع سحر سے پہلے ڈبوئی جائے تو پھر سے سالم ہوسکتی ہے۔ شاہ آرتھر کے اور بہت سے قصوں میں پانی تلوار اور شاہانہ شان وشوکت باہم مربوط ہیں۔ زمیادیشت میں جابجا عنصر آب اور فرشاہانہ کے تعلق کا ذکر ملتا ہے اور فردوسی کے یہاں بھی گیو کیخسرو سے کہتا ہے کہ تو 'فر' کا مالک ہے تو پانی سے کیوں ڈرتا ہے پانی تیرا کیا بگاڑ سکتا ہے۔

چہ اندیشی از شاہ ایراں توئی پناہ دلیراں و شراں توئی
بد آب را کے بود باتوراہ کہ بافرّ وزی وزیبائی گاہ

ایرانی مذہبی روایات میں 'ہوارینو' یا 'فر' سب سے پہلے شاہ بریی کے حصے میں آیا جوان روایات کے لحاظ سے پہلا آدمی بھی تھا اس کی بے راہ وی پر متھرا نے اس سے 'فر' چھین لیا۔ یورپی محققین بھی متھرائیت کو ظرف مقدس کی داستان کے اہم ماخذوں میں شمار کرتے ہیں۔ دیوتاؤں اور دیویوں کے بعد قدیم ایرانی بادشاہ فرّشاہانہ کی تلاش میں سرگرم رہی کبھی فر کی حفاظت تورانی بادشاہ کے حصے میں آئی اور کبھی ایرانی کیانی بادشاہوں کے۔

کویاجی نے ظرف مقدس کی داستان کو متھرائی اصل سے منسوب کیا ہے۔ یہ نظرا بھی تک تشنہ ہے۔ ظرف مقدس کی اصل کا جو نظریہ عام طور پر قبول کیا جاتا ہے وہ جیسی ویسٹن کا مسلک اڈوانس والا نظریہ ہے اور جو خود فریزر (Frazer) کی تحقیقات پر مبنی ہے ۔مس ویسٹن کے نزدیک ظرف مقدس

کا راز مسلک اڈونس میں شرکت کی رسوم سے تعلق رکھتا ہے۔

سر جیمز فریزر کی شاخ زریں، (Golden Bough) میں اڈونس اور اس کے ہم معنی اور ہم صفات دیوتاؤں کا دو مکمل جلدوں میں سیر حاصل ذکر ہے۔ فریزر کا نظریہ ان دیوتاؤں کے تصور کی بنیاد اس واقعہ پر رکھتا ہے کہ موسموں کی تبدیلیوں خصوصاً خزاں اور جاڑوں میں نباتی زندگی کی ویرانی اور بربادی اور بہار میں پھر سے نباتی زندگی کی نشوونما کو قدیم انسان کیلئے دیوتاؤں (جن کے صفات انسانی تھے) کی قوت کے بڑھنے یا گھٹنے سے متعلق تھی۔ دیوتاؤں کی گھٹتی ہوئی طاقت کو پھر سے بڑھانے کے لئے یہ قدیم انسان ساحری اور جادوگری کی کئی رسمیں انجام دیتے تھے ان رسموں کے آثار اب بھی مختلف قوموں کی رسوم میں باقی ہیں۔ یہ رسمیں سب سے زیادہ ان علاقوں میں منائی جاتی تھیں جو بحرہ روم کے کنارے آباد ہیں۔ ان علاقوں میں نباتی دیوتاؤں کی پرستش ہوتی تھی ان میں سے ایک دیوتا خاص طور پر اہم ہے اسکی پرستش بحر روم کے مختلف علاقوں میں مختلف ناموں سے ہوتی تھی۔ یونانی اسے اڈونس (Adonis) کے نام سے پوجتے تھے لیکن اس میں انہوں نے بابل اور شام کے سامی لوگوں کی پیروی کی۔ اس دیوتا کا اصلی نام تموز تھا۔ سامی قومیں اسے ''اڈون'' یا مالک کہتی تھیں اور یہ لقب توریت میں بھی ملتا ہے۔ یونانیوں نے غلطی سے اصل نام کو چھوڑ کر لقب کو چن لیا اس کا امکان ہے کہ تموز سامیوں سے بھی پہلی سومیریوں کا دیوتا تھا جنھوں نے خلیج فارس کے سرے پر بابل کے تمدن کی بنا ڈالی تموز (Tammuz) کے نام کی سومیری شکل دوموزی (Dumuzi) تھی جس کے معنی ہیں اصلی بیٹا، اس لفظ کی مکمل شکل سومیری میں دوموزی اب زو ہے جس کے معنی ہیں گہرے پانی کا اصلی بیٹا، یونانی حسین نوجوان نارسی کی طرح تموز کی پیدائش بھی پانی سے وابستہ ہے۔ غرض چشمہ آب حیات سے مفر نہیں۔ بابل کی مذہبی تصانیف میں تموز ایک بڑی دیوی ماتا ایشتار (Ishtar) کا جوان سال عاشق شوہر ہے۔ ایشتار فطرت کی قوت نمو کی تجسیم ہے ہر سال تموز کی موت آتی ہے اور ہر سال اس کی محبوبہ ''دیوی ایشتار'' عالم فنا سے اسے پھر واپس لانے کے لئے سفر کرتی ہے اس کے غائبانے میں محبت کا جذبہ اثر نہیں کرتا۔ انسان اور حیوان افزائش نسل چھوڑ دیتے ہیں تمام زندگی ہلاکت کے خدشے سے دوچار ہوتی ہے۔ بڑی مشکل سے اسفل السافلین کی دیوی ''الاتو'' یا ''اریش کیگال'' پھر سے ''ایشتار'' کو زندگی بخشی اور اسے تموز کے ساتھ دنیا کو واپس جانے کی اجازت دیتی ہے اس واپسی کے بعد بہار آتی ہے۔ نباتات میں پھر سے زندگی دوڑ جاتی ہے اس زمانے میں انسان نباتی اور حیوانی زندگی کے حالات میں زیادہ فرق کا قائل نہیں تھا۔ تموز کے غائبانے کے زمانے میں

بابل میں ب عورتیں اور مرد باجے بجا بجا کے اس کی یاد میں نوحے اور بھجن گاتے جن میں اس کا ذکر یوں کیا جاتا کہ وہ ایسے پودوں کی طرح تھا جو جلد مرجھا جاتے ہیں۔

ظرف مقدس کے قصوں میں روتی اور نوحہ کرتی ہوئی عورتوں اور ایک نائٹ کی کی لاش کا ذکر آتا ہے جیسی ویسٹن نے اس کی توجیہ یہ بیان کر کے کی ہیکہ یہ سب مسلک اڈونس کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ظرف مقدس وہ خاص اور درمیانی ظرف ہے جو اڈونس کی ضیافت کی رسم میں استعمال ہوتا تھا ملک کی تباہی خزاں اور سرما میں سورج کی طاقت کے زوال کی وجہ سے ہے اور شکستہ دست بادشاہ اور مردہ نائٹ بھی اسی کے مظاہر ہیں۔

لیکن مسلک اڈونس میں جام یا مینا اور نیزہ کی علامات کا کوئی خاص مقام نہیں اور اس کی توجیہ میں مس ویسٹن نے ایک اور نظریہ پیش کیا جو غالباً حقیقت سے بہت قریب ہے اور وہ یہ کہ جنسی علامات ہیں۔

شام میں بب لس اور قبرص میں ''پافوس اڈونس'' اور اس کی محبوبہ ''افروڈائے ٹی'' کی پرستش کے بڑے مرکز تھے۔ افروڈائے ٹی، سامی، ایشتار یا ''اشتارتے'' کا یونانی بدل تھی۔ اڈونس کے متعلق بب لس اور پافوس کی عبادت گاہوں کی جو حکایتیں اور روایتیں ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ نیم پجاری نیم بادشاہ اوران کے خاص خاندان کے افراد کبھی کبھی اڈونس کا بہروپ بھرتے تھے اور دیوتا کے روپ میں اڈونس کے ان انسانی نمائندوں کو قدیم زمانے میں کبھی کبھی یا خاص خاص موسموں میں مار ڈالا جاتا تھا۔ ایشیائے کوچک میں بھی یہ روپ بھرا جاتا تھا اور قتل کی یہی رسم انجام دی جاتی تھی۔ جوں جوں زمانہ ترقی کرتا گیا قربانی کی بربریت کم ہوتی گئی اور پجاری بادشاہ کی جگہ کسی مورتی یا کسی جانور کو بھینٹ چڑھایا جانے لگا (اسی قتل کے مسلک سے مس ویسٹن نے ظرف مقدس کی کہانیوں کے لولے بادشاہ اور مردہ نائٹ کی توجیہ کی ہے۔) ظرف مقدس اور اس کے گروہ کے تلاش کے قصوں کو تو ہم یہاں چھوڑتے ہیں لیکن اڈونس کا ساتھ نہیں چھوٹ سکتا کیونکہ پراسرار پھول کی تلاش بھی اس کے مسلک سے یقیناً کسی نہ کسی سے وابستہ ہے اس کے علاوہ اڈونس ہی کے ایک اور مثنیٰ دیوتا ''اے ٹس'' (Attis) اور اس کی محبوبہ

''سی بے لے'' (Cybele) کی ''فرجیا'' (Phyrigia) میں اسی طرح پرستش ہوتی تھی جیسے اڈونس کی شام اور قبرص میں Attis کا روما کے صنم کدوں میں بھی بڑا اہم مقام ہے جہاں سے ادب کو مثالیہ کا تحفہ ملا۔ اے ٹس کے متعلق جو روایات ہیں وہ ان روایات سے بڑی مطابقت رکھتی ہیں جو حضرت عیسیٰ علیہ السلام سے متعلق ہیں اور فریزر نے ان مشابہتوں اور نیز اے ٹس کے تہواروں اور عیسائی مقدس

ایام کے باہمی تعلق کا بہت تفصیل سے ذکر کیا ہے۔

مصر میں اڈونس کا مثنیٰ ''دیوتا اویس رس'' (Osiris) کہلاتا تھا اور اس کی محبوبہ کا نام ''آئی سس'' (Isis) تھا۔

اب ہم تلاش کے افسانوں کے تیسرے گروہ کا ذکر کرتے ہیں یہ تلاش ایک پھول کی تلاش ہے ادب میں یہ تلاش زیادہ تر گلاب کے پھول سے وابستہ ہے۔ سنسکرت میں گلاب نہیں لیکن کنول کی تلاش کا مہابھارت میں ایک جگہ ذکر ہے۔ گلاب کے لئے فارسی میں بھی کوئی علیحدہ لفظ نہیں، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ گلاب کی تلاش زیادہ تر یونانی اثرات خصوصاً مسلک اڈونس کے اثرات سے وابستہ ہے۔

فارسی میں گلاب کے پھول کیلئے کسی نام کا نہ ہونا باعث حیرت ہے۔ پنڈت برج موہن دتا تریہ کیفی اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں'' اس ضمن میں ایک اور بات ذکر کے قابل ہے اور یہ کہ ایران اگر چہ صحرا نہیں بلکہ سرسبز اور شاداب ملک ہے اور وہاں طرح طرح کے پھول اور بیل بوٹے ہوتے ہیں لیکن اس کی زبان میں پھول کے لئے یا کہیئے گلاب کیلئے کوئی خاص لفظ نہیں۔ ایک لفظ'' گل '' ہے جو ہر پھول اور ایک خاص پھول یعنی گلاب دونوں کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ فارسی زبان کی یہ ناداری حیرت انگیز ہے چنانچہ پھولوں کے ذکر میں ہمیں یہ نام ملتے ہیں۔ گل آتش، گل شب افروز، گل خطائی، گل نرگس، گل صد برگ، گل شاموس، گل شب بو، گل سفید، گل احمر، وغیرہ۔ گلاب کو اس خاص پھول کے معنوں میں سب سے پہلے اہل ہند نے فارسی میں استعمال کیا اور متاخرین اہل ایران نے اسے قبول بھی کر لیا لیکن حافظ شیراز کے یہاں گلاب شراب کے معنوں استعمال ہوا ہے۔

گرفتہ ساغر عشرت فرشتہ رحمت   ز جرعہ بررخ حور و پری گلاب زدہ

انہیں معنوں میں اردو میں گلابی، بھی استعمال ہوتا ہے۔ خواجہ میر درد کا شعر ہے

کبھی خوش بھی کیا دل کیا کسی رند شرابی کا

بھڑا دے منہ سے منہ ساقی ہمارا اور گلابی کا

سنسکرت میں گلاب کے لئے کسی نام کا نہ ہونا اور فارسی میں گلاب کیلئے کسی اسم خاص کا نہ ہونا کافی اہمیت کا رکھتا ہے۔ تلاش کے افسانوں کی ماہیت اور اصل کچھ ہی ہو لیکن اس سے یہ تو ظاہر ہے کہ تلاش گل کے قصوں کی ابتداء ہندوستان یا ایران میں نہیں ہوئی اور اس لئے گل بکاؤلی کا قصہ بھی باہر سے آیا ہوگا۔ اگر چہ کہ گلاب کیلیے فارسی میں گل استعمال ہوتا ہے اور گلاب کا پھول غالباً بہت قدیم زمانے میں

بھی ایران میں پیدا ہوتا تھا لیکن اس کے لئے کسی خاص اسم کا نہ ہونا یہی اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ابتدائی ایرانی مذہب ساحری یا طرزِ فکر میں اس کا کوئی خاص مقام نہ تھا اس کا شمار اعیان یا علامات میں نہیں تھا۔

اس لئے جتنا کچھ مواد موجود ہے اس کی روشنی میں یہی سمجھ میں آتا ہے کہ گلاب اور اس کی تلاش کا تعلق بھی کسی نہ کسی اڈونس کے مسلک ہی سے ہوگا اور اس سلسلہ میں پھر فریزر کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔

جس طرح جامعیت کے ساتھ فریزر نے درختوں کی ساحرانہ خصوصیات اور انکی پرستش کا ذکر کیا ہے پھولوں کا اتنا ذکر اس کی بے مثل تصنیف **Golden Bough** میں نہیں اور اس کی وجہ ظاہر ہے۔ درخت سے قدیم انسان نے بہت جلد ساحرانہ اور فوق الفطری خصائص کو وابستہ کر دیا ہوگا لیکن پھول سے ساحرانہ یا عینی خصائص بہت بعد میں متعلق کئے گئے ہوں گے جب انسان کی حسِ جمال اور اس کا ذوق کافی ترقی کر چکا ہوگا پھر بھی دو تین پھول ایسے ہیں جو اڈونس کے مسلک سے وابستہ ہیں اور ان کا فریزر نے ذکر کیا ہے۔ ان میں سے ایک سرخ گل نعمان یا شقائق النعمان کو یورپی زبانوں میں **Anemone** کہتے ہیں، جس کے متعلق اڈونس کے پرستاروں کا یہ عقیدہ تھا کہ یہ اڈونس کے خون سے پیدا ہوا ہے یا کم سے کم اس کی سرخ رنگت اڈونس کے خون سے ایسی ہوگئی ہے۔ اور چونکہ شام میں شقائق النعمان موسم بہار میں کھلتا ہے اس لئے اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ موسم بہار میں اڈونس کا کوئی نہ کوئی تہوار منایا جاتا ہوگا شقائق النعمان کو یوروپی زبانوں میں **Anemone** کہتے ہیں یہ لفظ سامی لفظ ''نعمان'' ہی کی بگڑی ہوئی صورت ہے۔ جس کے معنی ''پیارے'' کے تھے اور نعمان کا لقب اڈونس کیلئے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ شقائق النعمان اس پھول کا عربی نام ہے اور اس نام میں ابھی تک نعمان کے زخموں کی یاد باقی ہے۔ کہیں کہیں مغربی یورپ میں یہ عقیدہ بھی ملتا ہے کہ شقائق النعمان افروڈائٹی کے آنسوؤں سے پیدا ہوا ہے جو اڈونس کی محبوبہ تھی۔

سرخ گلاب کی رنگت کو بھی اسی طرح اڈونس کے زخمی ہونے کے واقعہ سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یونانی علم الاصنام میں یہ عقیدہ ملتا ہے کہ ''افروڈائٹی'' اپنے زخمی عاشق اڈونس کو دیکھنے جب دوڑی تو سفید گلابوں کی ایک جھاڑی کے کانٹوں سے اس کا نازک جسم چھل گیا اور اس کے مقدس خون سے سفید گلاب ہمیشہ کے لئے سرخ ہوگئے۔ دمشقی گلاب موسم گرما سے تعلق ہے یہ تہوار جہاں تک دمشقی گلاب کا اڈونس کے زخمی ہونے اور مرنے کی روایات ورسوم سے تعلق ہے یہ تہوار موسم بہار میں نہیں بلکہ گرما میں منایا جاتا

ہوگا اور یقینی طور پر کم سے کم اٹی کا مین یہ تہوار بجائے بہار کے گرما میں منایا جاتا تھا۔

اڈونس کی پیدائش ایک خوشبودار پورے مرتھ (Myrrh) سے بھی منسوب کی جاتی ہے کیونکہ اس دیوتا کی پیدائش کے متعلق ایک عقیدہ یہ بھی ہے کہ دس ماہ کے حمل کے بعد ایک مرّ کے پودے سے وہ ایک بڑے حسین سے بچے کی شکل میں پیدا ہوا۔ اس روایت کو اور کئی طرح سے بیان کیا جاتا ہے لیکن اس کا پھول یا اس کی تلاش سے کوئی تعلق نہیں۔ اس سے محض اڈونس کا نباتی دیوتا ثابت ہوتا ہے۔ جس کا موسموں کی تبدیلی خزاں کی ویرانی اور بہار کی تازگی اور تازہ آفرینی سے بڑا تعلق ہے۔ یہ دو پھول یعنی شقائق النعمان اور سرخ گلاب البتہ اس کے خون، زخم اور موت سے متعلق ہیں اور اس کی موت ساری کائنات نباتات حیوانات انسان کی حیات نو کا پیش خیمہ ہے۔

ایک اور پھول ہے سنبل (Hyacinth) جو ایک طرح سے اڈونس کے مثنیٰ دیوتا کے نام سے موسوم ہے۔ یونانی ہایاسنتھ بھی ان دیوتاؤں میں سے ہے جو نباتات کے مظہر ہیں اور جو بہار میں پیدا ہوتے ہیں مگر گرما کی شدید دھوپ میں جھلس جاتے ہیں۔

''ہایاسنتھ'' کا قصہ یہ ہے کہ وہ قدیم ''شاہ ایمی کلاس'' (Amyclas) کا سب سے چھوٹا بیٹا تھا۔ اپالو کے ساتھ چکتی کا کھیل کھیلنے میں ایک چکتی کی مار سے وہ مر گیا اور ''دیوتا اپالو'' نے اس کا بڑا ماتم کیا۔ ہایاسنتھ یا سنبل کا پھول یعنی وہ خون کے رنگ کا پھول جس پر رنج والم مرتسم ہے، اسی بدنصیب شہزادے کے خون سے پیدا ہوا بالکل اسی طرح جیسے اڈونس کے خون سے شقائق النعمان اور اے ٹس کے خون سے گل بنفشہ پیدا ہوا۔ یہ سب پھول، شقائق النعمام، سرخ گلاب، گل بنفشہ اور سنبل آمد بہار کے نقیب ہیں اور بہار میں ساری نباتی حیاتی اور انسانی زندگی میں ایک نئی تازگی کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ نئی جان سی پڑ جاتی ہے یونانی سنبل کے عام پھول سے زرا مختلف ہوتا ہے۔ اس کا رنگ گہرا سرخ ہوتا ہے اور اس کے پتوں پر ایک ایسا نشان بنا ہوا ہوتا ہے جو یونانی حروف ''تاسف'' بہ معنی افسوس سے بہت مشابہ ہوتا ہے۔ یونان میں یہ شروع بہار کے گلہائے بنفشہ کے بعد لیکن گلاب کے پھولوں سے پہلے کھلتا ہے۔ فریزر کا بیان ہے کہ مس جے ای ہیرلین نے اسے یونانی سنبل کے دو پھول لا کے دیئے جن پر یہ یونانی حروف تاسف کالے رنگ میں صاف پڑھے جاتے تھے۔

ہایاسنتھ کا سالانہ تہوار کم وبیش مئی کے مہینے میں ہوا کرتا تھا اور رسومات میں تین دن لگ جاتے تھے۔ پہلے تو ہایا کی موت کا ماتم کیا جاتا تھا، لیکن دوسرے ہی دن ماحول بدل جاتا تھا اور خوشیاں منائی جاتی تھیں یہ

خوشیاں ہایاسنتہ اوراس کے ساتھ نباتی اور حیوانی زندگی کے پھر سے پیدا ہونے کی ہوتی تھیں جس طرح اڈونس کی محبوبہ افروڈائے ٹی (یعنی تموز کی محبوبہ ایشتارتے) تھی اسی طرح غالباً ہایاسنتہ کی محبوبہ پولی یوئیا) (Polyboea تھی۔

ان تمام باہمی مثنیٰ نباتی دیوتاؤں اور دیویوں کے جوڑوں میں فرجیا'' والے اے ٹس'' اوراس کی محبوبہ ''سی بے لے'' کورومتہ الکبریٰ کے مندروں خصوصاً ''وے تی کانو'' میں بڑااہم مقام حاصل تھااور ہم دیکھ چکے ہیں کہ فریزر نے تفصیل سے یہ رائے پیش کی ہے کہ اے ٹس کے مسلک اور اس سے متعلق روایات ورسوم اور عیسائی عقائدو رسوم میں ایک گونہ مشابہت ہے۔

سی ایس لیوس کا خیال ہیکہ رومتہ الکبریٰ کے مندروں ہی سے مثالیہ (Allegory) کا بھی آغاز ہوتا ہے اگر چہ یہ بہت ممکن ہے کہ مثالیہ کی پیدائش اورنشونماپر خصوصیت سے اے ٹس کے مسلک کا اثر نہ ہوا ہو۔ رومتہ الکبریٰ کے مذہب کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ بہت سے ایسے دیوتاؤں اور دیویوں کی پرستش کی جاتی ہے جو محض تصورِ منتزع معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً ایمان آشتی وغیرہ۔ٹھوس دیوتاؤں کا بھی کبھی کبھی اس طرح ذکر آتا ہے کہ اہل روما کا ذہن منتزع تصورکلی اور زندہ روح کے فرق کو محض مبہم طور پر محسوس کرتا تھا۔اس لئے لاطینی تحریروں اورادب میں دیوتا محض تجسم یا تمثل بن کر رہ جاتے ہیں۔ دیوتاوں کی شام کا دھندلکا تمثل کی صبح کا طلوع ہے۔عیسائیت سے پہلے ہی دیوتاوں کی شام کا دھندلکا شروع ہو چکا تھااوراس کا پرتو لاطینی ادب میں Statics کی تصانیف میں اوراس سے پہلے کے فلسفے میں ملتا ہے۔ یہ رجحان دراصل وحدانیت اور دیومالا کے درمیان ایک عارضی تصفیہ ہے۔ وحدانیت کواس لحاظ سے دیومالا کا رقیب نہیں بلکہ اس کا اتمام اوراس کی پختگی تصور کرنا چاہئے۔اس مرحلہ پر مختلف دیوتا ایک واحد طاقت کے مختلف مظاہر مختلف پہلواور عارضی یا جزوی تجسمات سمجھے جانے لگے تھے۔ یونانی اصنام کے متعلق تصورات کی اس بنیادی تبدیلی کے زمانے ہی میں وہ 'اخلاقی کشمکش' بھی محسوس کی گئی جس کا تصور ارسطو کی 'کتاب الاخلاق' میں موجود نہیں ہے۔ اس اخلاقی کشمکش پر عیسائیت کا اثر ضرور پڑا ہے لیکن اس کو بالکل یہ عیسائیت کی پیداوار نہیں قرار دیا جاسکتا۔ اہل روما میں اخلاقی کش مکش کی بحث اس لئے شروع ہوئی کہ یونانیوں کے برعکس انہیں ''ارادہ منقسم'' Bellum Intestinum کا پورااحساس تھا یہ ذہنی کیفیت روما کے عیسائی اور غیر عیسائی مفکرین میں یکساں ملتی ہے اوراس کا مطالعہ ''سنے کا'' ''سینٹ پال''، ''اے پک ٹے ٹس'' اور ''مارکس آرے لی'' اس کی تحریروں میں کیا جاسکتا ہے۔ارادہ منقسم کا محسوس کرنا ذہن کی توجہ خوداس

کی اپنی طرف منعطف کرنا جہ اگر ارادہ منقسم ہو تو 'ترغیب' کے خلاف جہاد ضروری ہے۔ ارادۂ منقسم کا سلسلہ کچھ ہی سہی لیکن ترغیب جہاد کیلئے باطن کی دنیا یا اندرونی دنیا کی چھان بین اور تحقیق و تفتیش ضروری ہے اور جب ہم ارادہ منقسم کے احساس کے تحت ترغیب کے خلاف جہاد کے لئے اپنی باطنی یا اندرونی دنیا میں چھان بین اور تفتیش شروع کرتے ہیں تو ہم گویا مثالیہ طرز اظہار کی سرحد پر پہنچ جاتے ہیں کیونکہ اندرونی کشمکش کا تفکر تو استعارے کے بغیر کیا جاسکتا ہے لیکن استعارے کے بغیر اس اندرونی کشمکش کا اظہار ممکن نہیں اور ہر استعارہ ایک مختصر مثالیہ ہے۔ جوں جوں یہ اندرونی کشمکش زیادہ اہمیت اختیار کرتی جاتی ہے یہ بھی لازمی ہوتا جاتا ہے کہ استعارے پھیلتے جائیں اور جڑتے اور ملتے بھی جائیں۔ یہاں تک کہ وہ مکمل ترقی یافتہ مثالیہ بیان کی شکل اختیار کر لیں۔

اس طرح ۔ایس۔ لیوس نے مغرب میں مثالیہ کی پیدائش اور ارتقاء کی تشریح کی ہے کم وبیش اسی قسم کے حالات میں مشرق وسطی میں بھی اسلامی ادب میں مثالیہ کی ابتداء ہوئی ہوگی۔ فرق یہ ہے کہ اسلامی ادب میں مثالیہ جس ارادۂ منقسم اور جس اندرونی کشمکش کے زمانے میں ظہور میں آیا ہوگا وہ دیومالا سے وحدانیت کی طرف نہیں بلکہ مجاز سے حقیقت کی طرف ذہنوں کی حرکت کا دور ہوگا۔

ایک قسم کا مثالیہ یا مثالیہ نما جو مشرق اور مغرب میں بہت مقبول تھا، وہ تھا جس میں ظاہری کردار حیوانات ہوتے تھے لیکن ہر حیوان کسی انسانی خصوصیت یا صفت کا مظہر ہوتا تھا حیوانوں کے متعلق حکایات کا سلسلہ ایک طرف ہندوستان سے ہوتا ہوا کلیلہ اور دمنہ اور انوار سہیلی کی وجہ سے اسلامی ممالک اور مغرب میں بہت مقبول ہوا دوسری طرف قرون وسطی اور ابتدائی نشاۃ ثانیہ کے ادب میں بھی ایسی حیوانی حکایات یا Bestiaries اور Fabliaux کو بڑی اہمیت تھی۔ یورپ کی ان حیوانی حکایات کا سرچشمہ غالباً حکایات لقمان Aesop's Fables قرون وسطی میں ان پر مثالیہ کا رنگ چڑھ گیا۔ ☆ رسالۂ 'اخوان الصفا' (مرتبہ مولوی اکرام علی مطبوعہ انجمن ترقی اردو) میں جانوروں کی خصوصیات اس طرح گنائی گئی ہیں کہ ہیئت مثالیہ کی نہیں بلکہ مثالیہ کے خام مواد کی ہے۔

''مثال کے طور پر بارہویں فصل میں طاؤس شاہ مرغ کی فرمائش پر ہر پرندے کی صفات اور خصوصیات گنا جاتا ہے لیکن یہ خصوصیات ایک حد تک انسانی آداب فقر و عبادت کی ہیں۔ مثلاً ہد ہد جاسوس مصاحب سلیمان ابن داؤد کا یہ ہے کہ لباس رنگ برنگ کے پہنے بیٹھا ہے۔ وقت بولنے کے اس طرح جھکتا ہے کہ گویا رکوع اور سجدہ کرتا ہے نیکی کے واسطے حکم کرتا اور بدی کو منع کرتا ہے یا تیتر ندا کرنے والا یہ ٹیلے پر

کھڑے ہوا ہے۔ رخسار سفید باز و ابلق رکوع اور سجدوں کی کثرت سے خمیدہ قامت ہو رہا ہے ندا کے وقت غافلوں کو یاد دلاتا اور بشارت دیتا ہے بعد اس کے یہ کہتا ہے شکر کرو اللہ کی نعمتوں کا نعمت زیادہ ہو اور خدا پر بدگمانی نہ کرو اور اکثر مناجات میں خدا سے یہ دعا مانگتا ہے 'یا اللہ پناہ میں رکھ مجھے شکاری جانوروں اور گیدڑوں اور آدمیوں کی بدی سے اور طبیب جو میرا گوشت کھانے کے واسطے مریضوں سے فائدہ بیان کرتے ہیں اسے بھی مجھے محفوظ رکھ کیونکہ اس میں میری زندگی نہیں۔"

خصائص کے تمثل یا تجسم کا اظہار ان کے ناموں سے ہی ہوتا ہے۔ ہئیت یا ٹکنک کے اعتبار سے جس طرح کا مثالیہ اسلوب ہمیں 'دستور عشاق' میں ملتا ہے وہ خالص مثالیہ کا اسلوب ہے اس کے برعکس فریدالدین عطار یا مولانا روم کی مثالیہ ہئیت کو مرکب کہا جاسکتا ہے۔ مرکب مثالیہ میں تطبیق دشوار ہوتی ہے اور یہ صرف مجاز و حقیقت کے دستور کے مکمل علم کے بعد ممکن ہے۔ اس طرح کی تطبیق میں اور بھی دقتیں ہیں مثلاً بیرونی حکایات کے ایک سے زیادہ معنی بھی قرار دیئے جاسکتے ہیں اور اس وجہ سے مرکب مثالیہ کی اندرونی حکایت کا تعین اتنا آسان نہیں۔ اس کے برعکس چونکہ خالص مثالیہ کے کردار موضوع یا افراد کے خصائص ہی خارجی کردار بھی ہوتے اس لئے مثالیہ کے معنی کا تعین ہر ہر قدم پر ہو جاتا ہے۔

خالص مثالیہ کے لئے اصلی سوال تشکیل مکان ہے چونکہ اندرونی مثالیہ کے کردار محض خصائص ہوتے ہیں اس لئے اس کا مکان باطنی ہوتا ہے خارجی نہیں ہوتا۔ عاشق یا معشوق کے دل یا ذہن میں مثالیہ کا قصہ حرکت کرتا ہے اور یہی دل یا ذہن اصلی مکان ہوتا ہے اس میں کہیں کہیں سے خارجی مکان بھی دخل انداز ہو جاتا ہے۔

خالص مثالیہ کے زیادہ تر کردار تو یقیناً خصائص ہوتے ہیں مگر تمام کردار خصائص نہیں ہو سکتے مذہبی مثالیہ میں کم سے کم ایک کردار اور عشقیہ مثالیہ میں کم سے کم دو کردار خصائص نہیں بلکہ 'نمونہ' کے اشخاص ہوتے ہیں۔ مثلاً کوئی عشقیہ مثالیہ اس وقت تک نہیں لکھا جاسکتا جب تک عاشق اور معشوق کا بھی بحیثیت کرداروں کے بتین نہ ہو۔ یہ اور بات ہے کہ اور باقی تمام کردار جن سے انہیں سابقہ پڑے محض خصائص ہوں۔

خالص مثالیہ میں کوشش ضرور کی جاتی ہے کہ حتی الامکان عاشق اور معشوق یعنی ان دو افسانوی افراد کو بھی جن کی باہمی کشش یا کشمکش سے مثالیہ کی تشکیل ہوئی ہے مثالی اصطلاحات ہی کے سے نام دیئے جائیں۔ چنانچہ ''رومان گل'' میں عاشق محض 'میں' ہے مبہم سا حاضر متکلم اور معشوقہ 'گلاب' ہے۔ اسی طرح دستور عشاق میں عاشق 'دل' اور معشوقہ 'حسن'۔ یہ خالص مثالیہ کو خالص تر بنانے کی کوشش ہے۔

عاشق اور معشوقہ کے علاوہ دو ایک اور روایاتی افسانوی کردار مثالیہ میں آجاتے ہیں۔ مثلاً راز داں جس کی صفت رازداری ہے لیکن جو خود روایات عشق میں ایک واضح افسانوی شخصیت رکھتا ہے اسی طرح کا کردار "رقیب" دو طرح کا ہوسکتا ہے یا تو اپنے اصلی لغوی معنوں میں نگہبان، یا پھر دشمن جو اس معشوقہ کو چاہتا ہے دراصل 'راز داں' اور 'رقیب' دو طرح کا ہوسکتا ہے یا تو اپنے اصلی لغوی معنوں میں نگہبان' یا پھر دشمن جو اس معشوقہ کو چاہتا ہے دراصل راز داں اور رقیب ایک دوسرے کی ضد ہیں اور اگر مثالیہ میں انہیں جگہ دی جائے تو مثالیہ کی افسانویت قریب قریب ختم ہی ہوجائے اور پھر باوجود صفات اور خصوصیات کے تجسم کے مثالیہ کا خارجی سانچہ بنانا بہت مشکل ہوجائے۔

رومان گل، غالباً قصہ حسن ودل سے بہت پہلے کی چیز ہے اور جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں غالباً دونوں کی اصل یونانی ہے اور ممکن ہے کہ دونوں کا کسی نہ کسی طرح مسلک اڈونس سے کچھ نہ کچھ تعلق ہو۔ رومان گل Roman Of the Rose کے ادبی ماخذوں پر بہت کافی روشنی ڈالی جاچکی ہے۔

چشمہ آب حیواں کی کچھ نظریں رومان گل سے پہلے کے ادب میں ملتی ہیں مثلاً کلاڈین کی ایک نظم میں قبرص، کے ایک پہاڑ کا ذکر ہے جس کی چوٹیوں پر برف کی سفیدی کبھی نہیں جمتی اور جس سے ہوائیں کبھی نہیں ٹکراتیں۔ چوٹی پر ایک مرغزار ہے جس کے اطراف ایک طلائی باڑ ہے۔ اس مرغزار میں ہر جنس بغیر کاشت کے پیدا ہوتی ہے۔ اس مرغزار میں دو چشمے ہیں ایک میٹھے پانی کا اور دوسرا کڑوے پانی کا۔ اسی طرح 'آداب عشق' کے مشہور مدون اور مؤلف 'اندریاس' کے 'پی لانس' کا چشمہ ہے جس میں یہ دونوں خصائص جمع ہوگئے ہیں کیونکہ چشمہ کا پانی سرچشمے کے قریب میٹھا اور فرحت بخش ہے لیکن جب وہ دوسرے خطے میں بہتا ہوا پہنچتا ہے تو بڑا سرد اور تکلیف دہ ہوجاتا ہے۔

کلاڈین کی نظم میں جس سنہری حصار سے گھرے ہوئے باغ یا مرغزار کا ذکر ہے اس کا منظر رومان گل کے باغ کے منظر کا پیش خیمہ ہے۔ رومان گل کی طرح یہاں بھی شباب باغ کے احاطے کے اندر ہے اور پیری باہر لیکن اس کے برعکس دستور عشاق، میں خضر کا قیام گلزار رخسار میں ہے۔ یہ غالباً بہت بعد کی شاعرانہ روایت کی وجہ سے رخسار میں سبزہ ہوتا ہے اور سبزہ سبز ہوتا ہے اور حضرت خضر بھی سبز پوش ہیں اس واسطے ان کے لئے گلزار رخسار میں جگہ ڈھونڈی گئی۔

چشمے اور پھول کا کسی باغ کے اندر ہونا تلاش کے افسانوں کی ایک مشترک خصوصیت ہے۔ اس باغ کے اندر پہنچنا بہت مشکل ہے اور عموماً کسی خارجی رہنما کی ضرورت ہوتی ہے۔ گل بکاؤلی کے قصے میں تو

باغ تک پہنچنا اتنا مشکل ہے کہ دیو تاج الملوک کو اپنے ساتھ ہوا پر اڑا کر باغ کے اندر نہیں لے جاسکتے بلکہ بچوں کی کہانیاں والے دیوؤں کی طرح چوہے بن کر ایک سرنگ بناتے ہیں۔ مثالیہ کے بہانے ایک بڑی اہم سی دنیا کا احتساب ان تلاشوں کے افسانوں میں در آیا ہے اور یہ چشمے یا پھول یا باغ اس اہم سی دنیا کا محض ایک پرتو اور اس کا بڑا عارضی تجسم ہیں۔ یہ اہم سی دنیا یہ دوسری دنیا مذہب کی دنیا نہیں۔ اگر چہ بعض اوقات اس کا مذہب سے بھی تعلق ہے۔ یہ دنیا جوان افسانوں کے مشرق میں ہے اور ماہتاب کے مغرب میں (۱)۔ 'رومان گل' کا باغ ہے۔ قصہ حسن ودل کا باغ آشنائی اور گلزار رخسار ہے۔ قصہ گل بکاؤلی کی فردوس ہے یہ وہ سرزمین ہے جہاں ٹینی سن کے لوٹس ایٹرز (کنول خور) رہتے ہیں اور جہاں قاآنی کے ترنم کے آبشار گرتے ہیں یہ اہم سی دنیا یہ دوسری دنیا رومانی شاعری کی دنیا ہے۔

'رومان گل' اور دستور عشاق (قصہ حسن ودل) کے تقابلی مطالعے کیلئے پہلے دونوں کے مثالیہ کے تجزیہ کی ضرورت ہے اور چونکہ گیلام دلوری Guillaume de Lorries کا رومان گل Roman dela Rose فتاحی کی دستور عشاق سے تقریباً ۲۰۰ سال پہلے لکھا گیا اس لئے ہم رومان گل سے ابتداء کرتے ہیں۔

۱) مثالیہ کا ''میں'' عالم خواب میں بہار کے موسم میں ایک باغ کو دیکھتا ہے جو چاروں طرف سے اونچی اونچی دیواروں سے گھرا ہوا تھا اس باغ کی دیواروں پر طرح طرح کی تصوریں کھینچی ہوئی تھیں۔ یہ تصوریریں نفرت، جرم بدمعاشی، طمع، بخل، حسد، رنج، پیرانہ، ریاکاری، غربت وغیرہ کی ہیں۔

۲) ایک بڑی بامروت حسین لڑکی باغ کا دروازہ کھولتی ہے۔ اس کا نام آرام (آرام، طبلی، کاہلی) Oiseuse ہے

۳) اپنا تعارف کرا کے وہ اس باغ کے مالک جناب ''طرب'' کا ذکر کرتی ہے جس نے اس باغ کے درخت مملکت عرب سے منگوائے اور جب یہ درخت بڑے ہو گئے تو باغ کے اطراف حصار کھینچ دیا، اس نے اس حصار یا فصل پر باہری کی طرف یہ خوفناک تصویریں کھینچوائیں۔ ''طرب'' کبھی کبھی اس باغ میں عیش منانے آتا ہے اور وہ اس وقت یہیں آیا ہوا ہے اس کے ہم رکاب دنیا کے حسین ترین لوگ ہیں۔

۴) اس کے بعد باغ کا تفصیلی ذکر ہے۔ یہ باغ ایسا تھا کہ اس پر جنت الفردوس کا دھوکہ ہوتا تھا طرح طرح کے طیور نوا پرواز تھے جن کی خوش الحانی کی دنیا میں اور کوئی مثال نہیں۔

۵) اس کے بعد جناب ''طرب'' سے ملاقات ہوتی ہے اسے ایک خاتون نغمے سنا رہی ہے جس کا نام

''مسرت'' ہے اس خاتون کے نغموں میں بڑا کیف واثر ہے۔ایک اور خاتون ''میں'' (یا عاشق) کو مخاطب کر کے رقص کی دعوت دیتی ہے اس خاتون کا نام مروت (Cortoisie) ہے۔انہیں لوگوں کے ساتھ ''عشق کا دیوتا'' بھی ہے اور عشق کے دیوتا کے ہمرکاب ایک کنوارا نوجوان ہے۔جس کے ہاتھ میں دو کمانیں ہیں اور اس کے دو ترکشوں میں پانچ پانچ تیر ہیں۔پہلے ترکش میں جو پانچ تیر ہیں ان کے نام ہیں۔حُسن، سادگی، آزادی، رفاقت اور خوش منظری۔دوسرے ترکش کے پانچ تیر یہ ہیں۔غرور، بدمعاشی، شرم، ناامیدی، اور انوکھا خیال۔

۶) عشق کے دیوتا کے ساتھ اور بہت لوگ رقص کر رہے ہیں خود اس کے ساتھ جو حسینہ رقص کر رہی ہے اس کا نام 'حُسن' ہے اور کا سراپا مکمل ہے۔حُسن کے ساتھ بھی ایک اور خاتون ہے۔جس جس کا نام 'امارت' ہے۔'امارت' کے کمر بند میں ایک طلسمی پتھر ہے ہے جو اسے ہر قسم کے حسد سے محفوظ رکھتا ہے۔یہ طلسمی پتھر رومتہ الکبریٰ کی ساری دولت سے زیادہ بیش بہا ہے۔اس طلسمی پتھر میں اکسیری خصائص بھی ہیں۔وہ رعشہ اور دانت کے درد کے مریضوں کو اچھا کر دیتا ہے۔ایک اور خاتون ''فیاضی'' ہے جو سکندر اعظم کے خاندان سے ہے۔ایک اور خاتون 'آزادی' ہے ان کے علاوہ 'مروت' اور 'آرام' ہیں ۔وہ کنوارا نوجوان 'خوش منظر' جو عشق کے دیوتا کا ہم رکاب تھا ''میں'' یا خواب دیکھنے والے عاشق کا اپنے تیر و کمان سمیت تعاقب کرتا ہے۔

۷) پھر سے باغ کا ذکر۔اب باغ کے درختوں کی فہرست آتی ہے۔درختوں کے علاوہ کنویں تھے، چشمے تھے جن کے کنارے ہری ہری گھانس تھی اور طرح طرح کے پھول تھے۔

۸) چشمہ نرگس کا ذکر۔ایک بڑے اونچے صنوبر کے درخت کے نیچے سنگ مرمر کی چٹان سے ایک چشمہ ابلتا تھا جس کے کنارے چھوٹے چھوٹے حروف میں یہ کتبہ تھا۔

''یہاں حسین نارسی سس کا کام تمام ہوا''

''اس کے بعد نارسی سس سے ایکو (صدائے بازگشت) کی کہانی دھرائی گئی۔نارسی سس کو معشوقانہ تکبّر اور جفا کی یہ سزا ملی کہ ایکو کی محبت کو ٹھکرانے کے بعد وہ خود اپنے عکس پر عاشق ہو گیا جو اس نے اسی چشمہ میں دیکھا تھا۔پھر چشمے کا تفصیلی ذکر ہے چشمے کی تہہ میں بلور جیسے پتھر کے دو ٹکڑے ہیں۔جب آفتاب کی شعاعیں ان دو بلوریں سنگ ریزوں پر پڑتیں تو ان سے رنگ برنگ کی کرنیں پھوٹتیں۔ان دونوں عجیب و غریب بلوریں پتھروں میں سارے باغ کا فرش ''سبزے'' اشجار سب کا عکس نظر آتا تھا جیسے آئینہ میں ہر

شئے کا عکس نظر آتا ہے اسی طرح ان دونوں بلوریں پتھروں میں ہر چیز کی رنگت اور شکل نمایاں تھی اس طرح منعکس تھی گویا وہ ان دونوں چھوٹے چھوٹے پتھروں پر نقش کردی گئی ہو۔"

یہی دونوں چھوٹے چھوٹے بلوریں پتھر نارسی سس کا خطرناک آئینہ (آئینہ حیران) ہیں جس میں اپنا عکس دیکھ وہ اپنے آپ پر عاشق اور تباہ ہو گیا جو کوئی آئینہ میں اپنی صورت دیکھ لیتا ہے پھر کوئی اس کی مدد نہیں کرسکتا۔ اس کا (اپنے آپ پر) عاشق ہونا ضروری ہے۔ بڑے بڑے صاحبان فہم بڑوں بڑوں کے چھکے چھوٹ جاتے ہیں اسی چشمے کے اطراف زہرہ (وی نس یا افروڈائے ٹی) کے بیٹے کیوپڈ، عشق کے دیوتا نے محبت کے بیج بودیئے ہیں اسی لئے اس کو چشمہ عشق بھی کہتے ہیں۔

۹) چشمے کے انہیں سنگریزوں میں زائر یا عاشق نے ایک گلاب کے پھول کے پودے کے عکس دیکھا یہ درخت بڑا ہی بے مثل اور لاجواب تھا اور پھولوں سے لدا ہوا تھا۔

۱۰) اسی درخت کے عکس پر ایک خاص گلاب کے پھول کا عکس نظر آیا۔ یہ سرخ گلاب اس قدر خوبصورت تھا کہ اس کی تعریف نہیں کی جاسکتی (۲)۔ یہ آداب عشق قرون وسطی اور ابتدائی نشاۃ ثانیہ کے آداب میں اور فارسی شاعری کی ادب عشق سے مثالیہ ہیں۔ اس مرحلے پر رومان گل کے مثالیہ میں بیان کے بعد عمل شروع ہوتا ہے ۔

۱۱) عشق کا دیوتا بالآخر اپنے تیر سے عاشق (میں) کو زخمی کردیتا ہے اس تیر سے جو زخم لگتا ہے اس سے لہو نہیں رستا۔ جس تیر کا نشانہ عاشق کو بنایا گیا ہے اس کا نام حُسن تھا اور اس کے باقی تیر سادگی، آزادی، رفاقت، خوش منظری، بھی عاشق کے دل پر لگتے ہیں وہ اپنے آپ کو عشق کے دیوتا کا اسیر اور فرمانبردار بنا کے اپنے آپ کو اس کے حوالے کردیتا ہے۔

۱۲) عشق کا دیوتا عاشق کے دل کو زنداں میں بند کردیتا ہے اور اس کو آداب عشق کی تعلیم دیتا ہے۔ عشق کا دیوتا اسے یہ بھی ہدایت کرتا ہے کہ ایک رازداں تلاش کر۔ آداب عشق کی تعلیم دن بھر دے چکنے کے بعد عشق کا دیوتا غائب ہوجاتا ہے۔

۱۳) عاشق اس باڑ تک پہنچتا ہے۔ جو گلاب کے درخت کے اطراف ہے مگر درخت کے پاس تک پہنچنے کی کوئی سبیل نظر نہیں آئی۔ یہاں تک کہ ایک خوش رو نوجوان اس کے پاس آتا ہے یہ مروت کا بیٹا ہے اور اس کا نام 'خیر مقدم' **Bialacoil** ہے وہ نوجوان کی رہنمائی کرکے اسے باڑ کے اندر درخت کے پاس لانا چاہتا ہے لیکن **Daunger** (جو رقیب کے مماثل ہے) اس کا راستہ روکتا ہے۔ **Daunger**

اکیلا نہیں اس کے ساتھ 'زبان خلق' اور 'حیا' Honte بھی ہیں۔ یہ 'حیا'، 'عقل کی بیٹی ہے اور 'عقل' نے 'حیا ' کو عصمت' کی سہیلی بنا کے اس لئے ساتھ کر دیا کہ وہ زہرہ (وی نس) کی ترغیبوں کا مقابلہ کر سکے۔ خیر مقدم Bialacoil چلا جاتا ہے۔

۱۴) عقل عاشق کو کچھ نیک مشورہ دیتی ہے جسے وہ قبول نہیں کرتا عقل اسے اس کے حال پر چھوڑ کر رخصت ہو جاتی ہے۔

۱۵) رازداں یا دوست کو Daunger عاشق کے قریب آنے کی اجازت دیتا ہے مگر باڑ کے اندر نہیں آنے دیتا۔

۱۶) آزادی' اور 'ترحم' کی مدد سے عاشق باڑ کے اندر پہنچ جاتا ہے خیر مقدم بھی اب اس کے ساتھ ہو جاتا ہے۔

۱۷) اب عاشق گلاب کو قریب سے دیکھتا ہے اور اس کے حسن سے مسحور ہو جاتا ہے۔ عاشق کے دل میں اس کا پہلا بوسہ لینے کی خواہش پیدا ہوتی ہے لیکن گلاب کو عصمت سے ڈر معلوم ہوتا ہے جس کا حکم ہے کہ کسی کو بوسہ نہ لینے دے۔ بوسہ کی بڑی اہمیت ہے کیونکہ جس کسی کو بوسہ مل گیا ہے اسے عشق کے درد کا سب سے بڑا صلہ مل گیا اور باقی کے مدارج کی امید بندھ گئی۔ بالاخر، زہرہ (وی نس) عاشق کی مدد کو آتی ہے اس کے ہاتھ میں ایک مشعل ہے جس کی گرمی سے جفا کار سے جفا کار خاتون کا دل پگھل جاتا ہے۔ زہرہ کی مدد سے عاشق کو بوسۂ وفاداری مل جاتا ہے۔

۱۸) لیکن زبان خلق رشک اور حیا ہنگامہ برپا کر دیتے ہیں۔ حیا تو Daunger کو سخت ملامت کرتی ہے کہ اس نے اپنا نگہبانی کے فرض سے لاپروائی برتی اور اس کو خود بڑا تاسف ہوتا ہے وہ اب اور زیادہ سختی سے گلاب کی نگرانی کرنے لگتا ہے۔ عاشق کے لئے فراق کی منزل آتی ہے۔

۱۹) رشک ایک بڑا سنگین حصار تعمیر کرتا ہے جس کے ذریعہ گلاب کے پودے کی حفاظت کی جاتی ہے۔ Daunger حیا خوف اور زبان خلق اس نئے حصار کے چار دروازوں پر پہرہ دیتے ہیں۔ اس قلعے کے ایک برج میں خیر مقدم کو قید کر دیا جاتا ہے۔

۲۰) عاشق کا ابتلا اور اس کی نا امیدی :

یہاں گیلام دلوری کا قصہ رومان گل ختم ہوتا ہے اس کے بعد بقیہ حصہ کی تکمیل ایک اور فرانسسی شاعر ژاں دمیوں Jean de meun نے کی ہے اس مقام سے رومان گل کا لب ولہجہ، اس کا مقصد اس کا

طرز بیان سب بدل جاتا ہے اور سچ تو یہ ہے کہ رومان گل کی مثالیہ اہمیت یہیں ختم ہو جاتی ہے جہاں تک مثالیہ قصے کا تعلق ہے۔ رومان گل کے ماخذوں کے سب سے بڑے عالم لانگ لوآ کا خیال ہے کہ ''فراق کے عالم میں بھی گلاب (معشوقہ محبت) عاشق سے صرف اس حد تک دور ہے کہ اس پر اس کے بزرگوں کی نگرانی ہے۔'' ورنہ دراصل عشقیہ وصال حاصل ہو چکا ہے اور اس لئے ایک طرح سے قصہ یہاں ختم ہوسکتا ہے۔ ''ژاں دمیوں'' نے اس مرحلہ سے قصہ کو اپنے ہاتھ میں لے کر اس کی خارجی اور باطنی ہیئت ہی بدل دی ہے کیونکہ ''میون'' ہجو نگار تھا، مفکر تھا، فطرت اور مذہب کا شاعر تھا، سب ہی کچھ تھا لیکن مثالیہ نگار نہیں تھا۔ مثالیہ نگاری کے لئے تخیل کے جس تناسب، جس فنکارانہ ذوق تعمیر کی ضرورت ہوتی ہے اس سے وہ محروم تھا۔ رومان گل، کا جو حصہ اس نے گیلام دِلوری کے تصنیف کردہ حصے کے سلسلہ میں لکھا۔ اس میں تسلسل محض سطحی ہے بجائے عشق کے شائستہ آداب مدوّن کرنے کے اس نے عقل کے ساتھ ہو کر عشق کی مذمت کی ہے۔ قصہ مختصر اس نے مثالیہ کی مٹی پلید کر کے پند و موعظت کا دفتر کھول دیا ہے اور قریب قریب وہی غلطی کی ہے جو قصہ حسن ودل کو نثر میں لکھتے لکھتے ملاوجہی نے کی ہے ژان دمیون کے لکھے ہوئے آخری حصے کا خلاصہ یہ ہے۔

۲۱) عاشق نئے سرے سے اپنے حال پر غور کرتا ہے۔

۲۲) عقل عاشق کو عشق کے تلون اور تضاد کے متعلق نصیحت کرتی ہے۔ شباب حماقتوں اور شیب کے احتیاط وضبط پر وعظ کرتی ہے۔

۲۳) عاشق اس نصیحت کو ٹھکرا دیتا ہے۔ عقل دوستی کی تعریف کرتی ہے۔ قسمت کی تبدیلیوں پر بحث کرتی ہے غربت کی قدر و قیمت اور طمع کی خامی کا ذکر کرتی ہے وہ بہت سی تاریخی مثالیں دیتی ہے اور پھر یہ دیکھ کر کہ عاشق اس کی طرف توجہ نہیں کر رہا ہے۔ عقل اسے چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔

۲۴) دوست (یار رازداں) عاشق کو رشوت دینے کا مشورہ دیتا ہے (یہاں بہت سی اِدھر اُدھر کی بحثیں ژاں دمیون نے چھیڑ دی ہیں)

۲۵) بالآخر عشق کے دیوتا کو عاشق پر رحم آتا ہے اور وہ فیاضی عزت اور دوسرے بہت سے سرداروں کے ساتھ اس حصار کا محاصرہ کرنے آتا ہے جو گلاب کے درخت کے اطراف ہے۔

۲۶) زرق False Semblant اور اس کی بیوی تو نہ دونوں منافقین ہیں مگر وہ محاصر میں عشق کے دیوتا کے لشکر کے ساتھ شریک ہو جاتے ہیں۔

۲۷) عشق کا دیوتا فیاضی اور دولت کے استعمال اور خرید و فروخت پر بحث کرتا ہے اور اپنے سرداروں سے مشورہ کرتا ہے۔

۲۸) زرق اپنی اور جھوٹے مذہبی پیشواؤں کی خصلت ظاہر کر دیتا ہے۔

۲۹) زرق زبان خلق والے دروازے پر اپنی بیوی توبہ کی مدد سے زور و شور سے حملہ کرتا ہے۔ رشک کے قلعہ پر حملہ اور فتح۔

۳۰) بالآخر عاشق، گلاب کو حاصل کر لیتا ہے۔

یہ رومان گل کا خلاصہ تھا اصلی ڈھانچہ گیلام دلوری کو ایک مشہور فرانسیسی شاعر کرے تیان وترو ئے Chretien de Troyes کے یہاں ملا تھا جس نے شاہ آرتھر کی گول میز کے سرداروں کی کہانیوں کو عشق شائستہ کی روایات کی روشنی میں بڑے کمال سے قلمبند کیا ہے۔ گیلام دلوری نے کرے تیان کی افسانوی تحریروں میں سے رومانی اور طلسماتی پہلو کو ترک کر دیا اور فطری پہلو کو لے کر اس میں ایک نیا ہیئتی تجزیہ کیا لیکن اس کے رومان گل، میں جو متنازعہ مقامات اور کردار ہمیں ملتے ہیں وہ دراصل اعلیٰ کرداروں اور جغرافی مقامات کا پرتو ہیں۔ اس طرح اس مثالیہ میں جو کہانی ہے اس میں واقعیت ضرور موجود ہے یہی تلاش کے افسانوں اور اس قسم کے مثالیہ کا اصلی رشتہ ہے۔ گیلام دلوری نے اپنے مثالیہ کی تعمیر میں کئی اہم تکنکی جدتیں کی ہیں۔ پہلے تو یہ کہ اس نے اپنے ڈرامائی کرداروں میں سے ہیرو کو محو کر کے اس کو بے رنگ قصہ گو بنا دیا ہے وہ مثالیہ کا "میں" ہو کر رہ گیا ہے۔ قصہ کو ہم عاشق کی نظروں سے دیکھتے ہیں عاشق کو نہیں دیکھتے۔ پھر یہ گیلام دلوری نے ہیروئن کو ختم ہی کر دیا ہے۔ اس کا کردار کئی تمثیلات میں بٹ گیا ہے یعنی عاشق کو محض ایک محبوبہ ہی سے کام نہیں بلکہ اس محبوبہ کے مختلف حالات، تاثرات، ارتعاشات سے اور انہیں مختلف کیفیتوں سے عشق، ہجر و وصال کا قصہ بنتا ہے جس کا منتہا محبوبہ کا جوابی عشق ہے۔ محبوبہ کے جوابی عشق ہے محبوبہ کے جوابی عشق کا رمز گلاب کا پھول ہے۔ بہت سے روایاتی کردار مثالیہ میں باقی رہ گئے ہیں۔ مثلاً 'دوست' یا راز داں اور رشک کا فرمان بجالانے والی خادمہ۔ اسی طرح Daunger میں وہ تمام خصائص ہیں جو قدیم عربی اور فارسی شاعری کے رقیب (نگہباں) میں ہوتے ہیں۔

رومان گل، کے تمام مناظر کو تین میں تحلیل کیا جا سکتا ہے اور اس کی تشریح سی لیوس نے یوں کی ہے۔

۱) باغ کی دیوار کے باہر ندی کا کنارہ

۲) باغ کے اندر کا منظر

۳) باغ کے اندر باڑ سے گھرا ہوا ایک گلاب کا درخت

لیوس کے نزدیک عشق شائستہ Courtly Love کی روایات کے مطابق ان مثالیہ مناظر کے معانی یہ ہیں۔

۱) عام لحاظ سے زندگی کی ندی کا کنارہ

۲) معاشرۂ دربار (جہاں 'عشق شائستہ' کے آداب پر عمل ہوتا ہے)

۳) ایک نوجوان لڑکی کا ذہن جو درباری ماحول میں رہتی ہے۔

لیوس کو اس کا بھی اقبال ہے کہ یہ باغ محض دربار عشق نہیں۔ یہ وہی باغ ہے جو اندریاس کے بی لانس اور کلاڈین کے یہاں ملا تھا یہ جنت ارضی اور جنت الفردوس ہے۔اب رہ گئے کردار۔رومان گل، کے کردار دو اہم قسموں میں منقسم ہو سکتے ہیں۔

۱) ڈرامائی کردار: مثلاً عاشق (یا 'میں' واحد متکلم) معشوقہ (جو مختلف مظاہر اور کیفیتوں میں تحلیل ہو جاتی ہے) خادمہ

۲) صفاتی کردار: یہ عاشق یا معشوق یا عاشق کی خصوصیتوں کا تمثل یا تجسم ہیں یہ پھر تین گروہوں میں بٹ جاتے ہیں

(الف) مبہم اور غیر معین صفات کے کردار: ان میں دو کردار قابل ذکر ہیں عشق کا دیوتا اور اس کی ماں زہرہ، ایک حد تک یہ کردار نیم اسطوری اور اس لحاظ سے ڈرامائی ہیں لیکن ان کی اسطوری خصوصیتوں کو محو کر کے یا پس منظر میں رکھ کے زیادہ تر 'عشق شائستہ' میں ان کی روایتی حیثیت کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ 'عشق شائستہ میں عشق کے دیوتا کی پرستش کی جاتی تھی۔ (یہ روایت Ovid کے کلام کا اثر ہے) اور عشق کے دیوتا سے سرتابی کی سزا ابتلائے عشق اور ہجراں تھا۔قرون وسطٰی کے یورپ کی عشقیہ شاعری میں ایک رجحان یہ ملتا ہے کہ زہرہ اور کیوپڈ (یعنی ماں بیٹوں) کی جگہ عشق کے بادشاہ اور ملک کے ایک جوڑے کا ذکر کیا جاتا ہے جو خود عاشق معشوقہ بھی ہیں اسی طرح رومان گل' میں عشق کے دیوتا کے ساتھ جو خاتون رقص کر رہی ہے اس کا نام 'حسن' ہے یہ 'عشقیہ' کرداروں کی اساطیر کے چنگل سے رہائی ہے۔رومان گل' میں ان دونوں کرداروں کی بھی تشریح کی جاسکتی ہے کہ عشق کا دیوتا تو محبت کے شائستہ جذبے کا مظہر ہے اور زہرہ جنسی طلب کی۔ کیوپڈ اور وی نس کی یہ تشریح ژان دمیوں والے حصے میں اور زیادہ واضح ہے۔

ان دو کے علاوہ باقی غیر معین کردار محض مثالی ہیں مثلاً طرب، آرام، مروت۔

(ب) صفاتی کردار جو عاشق کے مظاہر ہیں مثلاً اُمید، عقل

(ج) صفاتی کردار جو معشوقہ کے مظہر ہیں یہ اس لئے بہت اہم ہیں کہ یہ ظاہر ہی ہے ہر قدم پر عاشق کو معشوقہ کی صفات سے واسطہ پڑتا ہے۔ان میں سے 'خیر مقدم' Bialacoil بہت اہم ہے۔ پروانس کی سے بہت ملتے جلتے ہیں۔

'آزادی' اور 'ترحم' (معشوقہ کی دو اور صفات) 'خیر مقدم' کی ساتھی ہیں۔

معشوقہ کی کچھ صفات ایسی بھی ہیں جو عاشق کے راستے میں حارج ہیں ان میں خوف اور 'حیا' بھی شامل ہیں Daunger کی ایک حیثیت تو ڈرامائی ہے جس کا ہم ذکر کر چکے ہیں یعنی معشوقہ کا 'رقیب' یا نگہباں۔ لیکن اس کی تشریح یوں بھی کی جا سکتی ہے کہ وہ معشوقہ ہی کی ایک صفت یا خصوصیت ہے اس لفظ Daunger کے قرون وسطیٰ کی شاعری میں بڑی اہمیت ہے اور اس کے مختلف لغوی معانی پر سی۔ ایس۔ لیوس نے بڑی قابلیت سے روشنی ڈالی ہے۔ قرون وسطیٰ میں اس کے معنی اختیار یا حکومت کے تھے۔ اس سے دو طرح کے معنی پیدا ہوتے ہیں (۱) نقصان پہنچانے کا اختیار (۲) ممانعت یا روک ٹوک کا اختیار۔ ان دوسری طرح کے معنوں میں محبت سے انکار اور جفا کے معنی بھی شامل ہیں۔

اس کے بعد 'دستور عشاق' یعنی قصہ' حسن و دل کا تجزیہ ملاحظہ کیجئے

۱) آغاز داستان در وصف ملک اعظم حجتہ اللہ علی الخلق شرف الاسلام والمسلمین حکیم الدنیا والدین عقل انار اللہ برہانہ۔

آغاز داستان میں عقل بادشاہ کا ذکر ہے جو سرزمین یونان کا بادشاہ ہے۔

که در یونان شه عالی مکان بود　　سرد سر خیل و سردارِ بہاں بود
بفرمان عرصۂ مغرب تمامش　　نہادہ دور گر دوں عقل نامش

۲) صفت امیر زادہ صدر المملتہ والدین "دل" لازوال قلب الاقدام الاقدام الاعلیٰ۔ دل کی خصوصیات شروع ہی سے عیسیٰ نفسی کی تھیں۔

بطفلی زاں بلاغت دسترس داشت　　کہ فیض جاں عیسی ہم نفس داشت

۳) تربیت کردن عقل، دل، را آموختن رموز آلہی و رسوم بادشاہی

۴) نشاندن "عقل"، "دل"، صدر نشیں را پادشاہی در "بدن" ونشتن فتن یہاں سے مثالیہ میں مکانی وسعت پیدا ہوتی ہے۔

۵) ماجرا شنیدن دل سودائی مشرب در ظلمت شب از آب حیواں و عزلت گرفتن از تخت و ایواں ایک دن شہزادہ دل کے ندیم بیٹھے بیٹھے چشمہ آب حیواں کے خصائص کچھ یوں شہزادے سے بیان کئے گئے۔

سخن از آب ِ حیواں درمیاں بود — سخنہا آب حیوں رانشاں بود
خدا راچشمہ آبے ست پنہاں — کہ درزنداں خاک ازباد رضواں
کہ عین رحمت وآب حیاتست — ازآں آب آبر وئے کائنات است

ایک اور فرق جو رومان گل' اور قصہ حسن و دل میں یہاں نمایاں ہوتا ہے یہ ہے کہ رومان گل' میں عاشق عالم خواب میں باغ فردوس اور چشمہ' نرگس تک پہنچ چکا ہے اور اسے معلوم ہے کہ گلاب کہاں ہے۔ لیکن چشمہ' آب حیواں کا مقام کسی کو نہیں معلوم۔ اس سے دو نتیجے نکلتے ہیں۔ (۱) ایک تو یہ کہ رومان گل' کے مقابل قصہ' حسن و دل میں ' تلاش' کی اہمیت زیادہ ہے، (۲) دوسرے یہ کہ منزل مقصود کے غیر معلوم ہونے کی وجہ سے مثالیہ کے لئے مکانی وسعت پیدا ہو جاتی ہے اور مکان میں حرکت کرنے کے امکان بڑھ جاتے ہیں۔

ممیداند کسے کان ورچہ خاکست — بسے چشم ازپئے ایں آب پاکست
ولے سر چشمہ از ہر کس نہانست — بہر لب ذکر ایں چشمہ روانست
ولے دیدہ زعین آب عاریست — حدیث آب برافواہ جاریست

فتاحی سے اخذ کر کے ملا وجہی نے 'سب رس' میں چشمہ' آب حیواں کا ذکر یوں کیا ہے جکوئی یو تازا آب حیات پیوے گا دسرا خضر ہوے گا اس جگ میں سدا جیوے گا اس آب حیات کی ایک بات ہے جکوئی دھایا ہرگز زوراں سو کنے نہیں پایا۔ یو خدا کے ہے ہات اس آبِ حیات کا جیو ہے یو آب حیات۔ آب حیات کون جو پئے گا دنیا میں جیونا اپیچ کا ہے۔ جکوئی یو آب حیات پیا نہیں تو دنیا میں عبث آیا۔ کیا لذّت دیکھا۔ کچھ نہیں کیا عبث جیا جس کے دل میں یونین طمع کیا اس کا جیونا کس جیونے میں جمع۔ جس کے آب حیات سون تر ہوئیں گے لب، حیوان ہوئے گا تماشے دیکھے گا عجب عجب۔ ان آب حیات نے اس آب حیات کا رکھیا ہے لاج۔ نبی ہور ولی سب اس آب حیات کے محتاج'

۶) صفت مشرف الممالک سیاح اقطار و ریاح بحار البصار عین الملۃ والدین 'نظر' بامردماں باطراف جہاں بہ طلب آب حیوان۔

'نظر' دل کی جاسوسی تھی وہ اقصائے عالم میں چشمہ' آب حیواں کا پتہ لگاتی پھری۔ نظر کے خاندان میں

ترکمانی (آہوئے خطا) اور ہندی (سیاہ پتلی) کے خصائص ملے جلے تھے۔اس طرح وہ روایاتی آنکھ ہے۔

پدر اورا زتر کان خطا بود ولے مادر زہندش بے خطاب بود
ندیدہ نور دادے مرد و زن را کہ بود اور دیدہ باں شہر بدن را

'نظر'اس طرح چشمہ نرگس کے دو چمکتے ہوئے سنگریزوں کے مماثل ہے یعنی انہیں کے ذریعے عاشق کو معشوقہ کا جلوہ نظر آتا ہے۔ ان دونوں چمکتے ہوئے سنگر یزوں کی طرح 'نظر' میں بھی ابہام ہے یعنی خصوصیت ہے یعنی معشوقانہ خوب صورتی۔ اسی ابہام کے مدنظر محبوبہ کی آنکھ کی خصوصیت کا 'دستور عشاق' میں جداگانہ طور پر تجسم کیا گیا ہے اور اسے غمزہ کا نام دیا گیا ہے۔ غمزہ، نظر کا بھائی ہے

۷) رسیدن جاسوس بشہر 'عافیت' و دیدن ناموس'

'ناموس' شہر عافیت کا بادشاہ ہے یہاں سے نظر'حصار' زہد' پہنچاتا ہے اور'رزق' اسے اس تلاش سے باز رکھنے کی کوشش کرتا ہے جیسے Daunger اور اس کے ساتھیوں نے رومان گل، کے ژاں دمیوں والے حصے میں عقل عاشق کو سمجھاتی ہے۔ رزق، کو نصیحت کرتا ہے۔

بگفت اے درجابی باز ماندہ زصد دریا بآبے باز ماندہ
بسودائے محال از بہر آبے چرا باشی ہوائی چوں سحابے
گرفتم ز آب حیواں یافتی کام نہ آخر شربت مرگ است درجام
حیاتے راکہ مرگ آیدز دنبال چہ یک ساعت زمان اوچہ صد سال

۸) روانہ شدن نظر از حصار زہد ورسیدن بشہر 'ہدایت، نزد، ہمت'

'ہمت' شہر ہدایت کا بادشاہ تھا۔

۹) خبر دادن ہمت نظر را از پادشاہ اعظم وقہرمان عالم 'عشق' اس شہنشاہ 'عشق کی ایک لڑکی ہے حُسن۔

۱۰) صفت شاہزادہ (شاہزادی) جہان ونور چشم مردمان 'حسن' دلستان۔ یہی وہ معشوقہ ہے جس کی تلاش میں افسانہ نشوونما پاتا ہے۔ چشمۂ آب حیواں اسی سے متعلق ہے۔ یہ گل بکاولی کی بکاولی کی طرح یا رومان گل کے 'گلاب' کی طرح ہے۔

پری روئے کہ جان دیوانۂ اوست چراغ آسماں پروانۂ اوست
سمن بوئے کہ گلرویاں گردوں بردلیش چوں پری مستند و مجنوں

جفا جوئے کہ از موئے میانش | سر موہست صد عالم روانش
جہاں سوزے کہ چوں شمع از سرتاب | برآردآب از آتش بصد آب
دل افروزے کہ درمشکات کونین | زروئے اوست روشن پر تو عین
سہی سردے کہ دار آب کوثر | رواں برلب کہ درپایش کشدسر۔

شہنشاہ 'عشق' نے اس شہزادی 'حسن' کو شہر 'دیدار' میں رکھا ہے۔ اس شہر دیدار میں ایک 'گلشن رخسار' ہے۔ یہ گلشن رخسار، رومان گل کے باغ عشق کے مماثل ہے۔

گل فردوس از صدر و علامش | نہادہ گلشن رخسار نامش۔

اس گلشن رخسار، ہی میں وہ چشمہ ہے جس کو چشمۂ آب حیواں' کہتے ہیں لیکن اس گلشن رخسار اور اس چشمہ آب حیواں تک سفر بہت دشوار گزار ہے۔ راستے میں طلسمات ہیں دیو ودو ہیں جو پہرہ دیتے رہتے ہیں۔ غرض 'رومان گل' میں جو مہیب تصویر باغ کی دیواروں پر بنی تھیں وہ سب یہاں راستے میں حائل ہیں جیسے دیوودد گل بکاؤلی والے باغ ''فردوس'' کے راستے میں تاجر الملوک کو ملتے ہیں ویسے ہی ''سنگ سیرت آدمی خوار'' یہاں بھی راستے میں حائل ہیں۔

دور یک چشمۂ آب ست از آثار | زفیض جنت و کوثر نمو دار
ازیں جاتا کنارِ آب حیوان | پیا پے بے کنا راست دیباباں
لبے دررہ طلسماتست برگنج | برے زیں باغ نتوان چیدبے رنج
دریں رہ دیوودوہستند بسیار | ہمہ سگ سیر تاِن آدمی خوار

یہ سگ سیرت آدمی خوار ''رومان گل'' کے درخت گلاب کے محافظوں مثلاً ''رشک'' ''زبان خلق'' ''حیا'' وغیرہ سے بھی مشابہ ہیں۔ لیکن ان سب کا سردار جو دیو ہی وہ بڑا ہی مہیب ہی۔ اس دیو کا نام ''رقیبہ'' (نگہبان) ہی۔ یہ رومان گل کے Daunger سے بہت مشابہ ہے۔

برایشاں باد شہ دیو مہیب است | نشان با خوش و نا مش رقیب است
ترش روئی کزوز نگار گیرد | اگر آئینہ بر رخسار گیرد
چوکوہے غیر تفش درمیاں نیت | چوابرے روئے مہرازوے عیاں نیست
چناں ازاد مردم شد خصالش | کہ میخوانند سگ اہل کمالش
بجکم عشق ایں دیو جفا کار | بود رباں دار الملک دیندار۔

اب اس کا مقابلہ گیلام دلوری کے Daunger سے کر لیجئے۔

''اس کا بغض اس کے چہرے سے عیاں تھا۔ وہ بڑا بھاری بھر کم تھا اور اس کی رنگت سیاہ تھی ہر کوئی اس سے واقف تھا جانتا تھا کہ وہ بڑا ہی تنومند اور خوفناک ہے۔ اس کے بال سر پر خار پشت کی طرح کھڑے ہوئے تھے۔ اس کی سرخ آنکھیں آگ کی طرح دہکتی تھیں۔ اس کی ناک پر شکنیں پڑی ہوئی تھیں اور مڑی ہوئی تھیں''

Daunger کا یہ حربہ قرون وسطی کے مغربی ادب کے ''رذیل'' یا کسان سے بہت مشابہ ہے۔

۱۱) رواں شدن ''نظر'' از شہر ''ہدایت'' بہ طلب ''آب حیواں''۔ ''نظر'' مملکت عشق میں گلشن رخسار تک پہنچتا ہی اور کشاں کشاں ''رقیب'' کے حضور میں لایا جاتا ہی۔ یہاں پھر رقیب کا ذکر ہی جو Daunger سے بہت مشابہ ہے۔

ترش رو تیرہ خوئے چوئے چوں سگ آہن   نجوے چوں سگ دروئے چو آہن
چو سگ روی خود دیدہ بدیدہ   زخود بینی رخ مردم گزیدہ
بدن سردی چو برف از زہری خندی   بسر گرمی چو دور از چشم بندی
ملولے بے اصولے ناقبولے   جہولے بے اصولے دیو غوالے

''رقیب'' ''نظر'' پر بہت عتاب کر رہا تھا اور ''نظر'' نے ''رقیب'' ''نظر'' کے دھوکے میں آ کے اسے شہر دیدار تک لے گیا اسی طرح Daunger ''دوست'' یا رازداں کے مشورے کے بعد عاشق کو گلاب کے پودے کے قریب تو آنے دیتا ہے لیکن باڑ کے اندر جانے کی اجازت نہیں دیتا۔ یہاں لالچ نہیں بلکہ خوشامد Daunger کی نرمی کا باعث ہے لیکن ''رومان گل کے اس حصے میں جو ژان دمیوں نے لکھا ہے عشق کا دیوتا خرید فروخت اور رشوت اور امارت کے مسئلوں پر غور اور بحث کرتا ہے۔

۱۲) رسیدن نظر بار قیب دیو سیرت بشہر دیدار ار و باغ قامت۔

یہ ''قامت'' ''ہمت'' کا بھائی تھا۔ اور ''ہمت'' نے ''نظر'' کو اس کے نام خط دیا تھا۔ ''باغ قامت'' ''رومان گل'' کے گلاب کے درخت کے مماثل ہے۔ لیکن قامت بجائے خود ایک مجسم ہے۔

لطیفے خوش خرامے ناز نینے   میانِ ناز کا ل بالا نشینے
سمن بر گل رُخے نازک میانے   بلا انگیز و آشوب جہانے
ببالا لیش نشستہ نو جوانی   بہ تن پشتی بازو پہلوانی۔

۱۳) مجلس نہادن ''قیامت'' دست کردن ''رقیب'' دیو سیرت واحوال پر سیدن از ''نظر'' بابصیرت۔ ''قامت'' ''رقیب'' کے چنگل سے نظر کو رہائی دلاتا ہے۔

۱۴) سپردن قامت بالانشین نظر رہ بین رابہ سیمین۔

۱۵) عجائب کہ ''نظر'' در ''بستان'' قامت دید۔

یہ عجائب دراصل معشوقہ کا سراپا ہیں۔ نظر رخ'' '' زبان ودھان'' نہال نخل کے دو مرغان اور زیبا اور 'کمر' وغیرہ کو دیکھتا ہے۔

۱۶) آمد 'زلف' مشک بار بعزم شکار بگشت گلشن رخسار ودیدن نظر گرفتار خستہ و بیمار۔ یہ زلف ہندوستان کی امیر زادی اور سپاہ حسن کی سپہ سالار تھی اس کے صف شکن سپاہی اژدھوں کی طرح گلشن رخسار کے اطراف پھیلے ہوئے تھے۔

'زلف' اسے اپنے کچھ بال دیتی ہے کہ جو ضرورت ہو وہ ان بالوں کو آگ میں ڈال لے وہ اس کی مدد کو آجائے گی۔ یہ مشرقی طلسماتی داستانوں میں بڑا عام سا واقعہ ہے۔ گل بکاؤلی کے قصے میں اسی طرح دیونی تاج الملوک کو اپنے بال دیتی ہے۔

۱۷) رسیدن 'نظر' ناتواں بادوال وشکستن ایشاں

۱۸) صفت شہر دیدار وگلشن رخسان وحیراں شدن 'نظر' سیار و عجائب ویدن از یمین یسار۔

۱۹) آگاہ شدن حسن ماہ منظر، از احوال 'غمزہ'، پر جگر وطلب کردن و اپشین نظر وعرض کردن بر لشکر نظر کا ایک چھوٹا بھائی تھا جو ترکستان میں رہا کرتا تھا اس کا نام غمزہ تھا۔

عجب مردم شکارے تیز چشمے   بلائے غمزہ نامی تیز خشمے

لیکن بچپن سے یہ دونوں بھائی 'نظر' اور 'غمزہ' ایک دوسرے سے جدا ہو گئے تھے۔ غمزہ نے 'نظر' کو گرفتار کرلیا اور ہوا سے قتل کرنا چاہتا تھا کہ اس کی نظر 'نظر' کے بازوبند پر پڑی، جس پر ان کی ماں کی دی ہوئی نشانی تھی ہو تلوار پھینک کر اس سے بغلگیر ہوتا ہے۔

غمزے اور نظر کا بھائی بھائی ہونا اس کی دلیل ہے کہ دونوں دراصل ایک ہیں۔ نظر، عشق کی عاشقانہ صفت ہے اور غمزہ 'معشوقانہ' صفت رومان گل میں چشم نرگس میں دو چمکتے ہوئے سنگریزے ہیں ان میں معشوق کی آنکھوں اور عاشق کی آنکھوں کے صفات ملے جلے ہیں ان میں باغ منعکس ہوتا ہے گویا ہو عاشق کی آنکھین ہیں اور حسن اس طرح ظاہر ہے گویا ہو معشوقہ یا 'گلاب' کی آنکھیں بھی ہیں قصہ حسن و

دل میں ان طلسماتی سنگریزوں کو مثالی کردار بنادیا گیا ہے اور مرکب صفات کو الگ کر دیا گیا۔

غمزہ نظر سے کہتا ہے 'آب حیات' کی تلاش میں عین صواب ہے لیکن اس میں جان کا زیان ہے اور اس سے پہلے خون کے گھونٹ پینے پڑیں گے۔

۲۰) آگاہ شدہ حسنِ دلدار از رسیدن نظر، بغمزہ، خونخوار، بردن، غمزہ، مخمور، نظر، رنجور بہ، منظر، حسن، منظور۔

'حسن' کے اطراف جو حسین سہیلیاں ہیں وہ ان خوبصورت خواتین کی یاد دلاتی ہیں جو 'رومان گل' میں عشق کے دیوتا کے ساتھ عاشق نے باغِ عشق کی سیر کے دوران میں دیکھیں۔ فرق یہ ہے کہ 'رومان گل' میں یہ تمام خواتین صفات عشق ہیں اور 'دستور عشاق' میں مقصود بالذات اور محض آرائش داستان کے لئے۔

دوراں صحن از بت چینی نظارہ — چو چرخ لا جوردی بر ستارہ
خطائی صارتاں چہرہ کشادہ — چو شاخ گل زمیں رابرگ دادہ
شکر ہائے سمر قند از خطِ خوش — سواد شہر سبز آوردہ درکش
بلا چشمان خوار زمی بہ گلگشت — زچشم خلق جیچوں ساختہ دشت
چو شیر ینان کابل کردہ تقریر — زمانہ قندہارا گفتہ کشمیر
لطیفانِ خراساں ساختہ جہر — نظر رابر خوراساں گفتہ از مہر
نگاران عراق از روے نوروز — ززاہل باجماز افگندہ از سوز
بہ چشمان اصفاہاں زمژگاں — بہ کردہ بہ سر مہ جامۂ جاں
دہانِ تنگِ شیر ینان شیراز — زخانم پیش تختِ جم شکر ساز
فرا باغ نظر گلہائے تبریز — گلستان ارم کردہ زگل ریز
ملیحان عرب افگندہ در شور — نمک بردیش خاطر ہائی رنجور
گر فتہ شامیاں بر صبح خوردہ — کہ بر خوان خلیلی چاشت کردہ
شکر ریزان مصری از شکر خند — عزیزان راچو یوسف کردہ دربند

۲۱) سوال کردن 'حسن' از ہر باب و گفتن 'نظر' از ہر گونہ جواب

یہ سوال و جواب بہت دلچسپ ہیں یہ اس طرح مشرقی آئین عشق کا خلاصہ ہیں جسے عشق کا 'دیوتا' 'رومانگل' میں عاشق کو عشق کا سبق پڑھاتا ہے۔ دستور عشاق میں حسن اور نظر کے سوال و جواب عشق مجازی

حقیقی دونوں کے آئین پر حاوی ہیں اور انہیں سوالات و جوابات میں نظر عرض مطلب کر جاتا ہے، اپنے آقا 'دل' کا ذکر چھیڑ دیتا ہے جس کی خاطر وہ آب حیوان کو ڈھونڈ ھنے نکلا ہے۔

۲۲) نمودن 'حسن' گوہر دل سنگین خود را بہ نظر و گفتن نظر صفت دل عادل و عاشق شدن حسن بیدل حسن کے پاس ایک لعل تھا جس پر ایک بڑی خوبصورت تصویر بنی تھی جب حسن نے یہ تصویر نظر کو دکھائی تو نظر نے کہا یہ تو دل کی تصویر ہے۔ اس پر حسن شاہزادی دل پر عاشق ہو جاتی ہے۔

۲۳) گفتن حسن عیاش قصہ خود با نظر۔ تلاش و فرستادن او بہ شہر بدن با خیال، او باش دادن حسن دلدار انگشتر حن زنہار بہ نظر عیار برائے دلِ زار۔

یہ خیال حسن کا ایک پری زاد غلام تھا حسن نے اس کو نظر کے ساتھ کر کے شہر بدن بھیجا اور اسے ایک طلسمی انگشتری دی اس انگوٹھی سے چشمہ آب حیات پر مہر کی جاتی تھی اور اس کی خصوصیت یہ تھی کہ جو اسے اپنے منہ میں رکھ لیتا تھا نظر سے غائب ہو جاتا تھا۔ خیال کو یہ انگشتری اس لئے حسن نے دی کہ وہ رقیب اور اس کے لشکر کی نگاہوں سے محفوظ رہے۔

'خیال میں' ہمیں پھر رومان گل کا میک اہم مثالی کردار یا اس کردار کا ایک ہلکا عنصر ملتا ہے۔ 'رومان گل' میں مماثل کردار (Bila coil) ہے جس کا ترجمہ 'خیر مقدم' کیا گیا ہے لیکن اس کے مثالی خصائص وہی ہیں جو دستور عشاق میں خیال اور مہر کے ہیں۔ خیال معشوقانہ خیر مقدم کی پہلی اور مہر بعد کی صفت ہے یہ دونوں معشوقانہ التفات کی صفات اور کیفیات ہیں اور ان میں جو فرق ہے ہو درجے کا ہے نوعیت کا نہیں۔

۲۴) رفتن نظر و خیال در شہر بدن و رسیدن بخنہ وطن۔ بُردن، خیال، جاسوس پیش، دل، محبوس و کشیدن، حیال، صورت حسن پری پیکر و عاشق شند 'دل' بے خبر۔

اب تک دل چشمہ آب حیوان کا متلاشی تھا اب وہ اس چشمے کی مالک 'حسن' پر عاشق ہوتا ہے۔ یہ ایک طرح سے عشق کی دہری حرکی ہے۔ رومان گل میں یہ موجود نہیں کیونکہ گیلام دلوری نے طلسماتی افسانے کے عنصر کو قریب قریب بالکل محو کر دیا ہے اس لئے گلاب (معشوقہ کی محبت کے رمز) اور معشوقہ میں کوئی دوئی نہیں۔ اس کے برعکس داستانی رجحان کی وجہ سے یہاں چشمۂ آب حیوان کے عشق کے متوازی اس کی مالکہ حسن کے عشق کا قصہ بھی چھیڑا گیا ہے۔ اس طرح تاج الملوک پہلے محض گل بکاولی (طلسمی پھول) کی تلاش میں نکلتا ہے اس کے بعد بکاولی پر عاشق ہوتا ہے اور اسے بھی طلب کرتا ہے۔ اس کا امکان بہت قوی ہے کہ اساطیری دور میں اس قسم کی دہری تلاش سے عشقیہ روایات کی محض جنسی علامات سے شائستہ اور

مقصود بالذات کی جانب ارتقاء مُراد ہو۔

۲۵) عزیمت کردن 'دل' گرفتار بہ شہر دیدار و آگاہ 'وہم' غمخوار گفتن با عقل سادار و بند کردن دل گرفتار را۔

اس طرف 'عقل' نے اپنے بیٹے 'دل' اور اس کے ساتھی 'نظر' کو قید کر دیا کیونکہ دل اگر کہیں شہر دیدار پہنچ جاتا تو عشق کے طاقتور فرمانروا سے جنگ ہو جاتی۔ رومانِ گل میں زاں دمیوں والے حصے میں عشق کی بحثیں بہت ہیں اور عقل کا کام بہر حال عاشق کو غلط قدم اٹھانے سے روکنا ہے لیکن یہاں عقل کو دل کا باپ (ماخذ) اور فرمانروا بنایا گیا ہے اگر چہ اس کی سلطنت عشق کے مقابلے میں حقیر ہے۔

نظر قید تو ہو گیا مگر جو انگشتری حسن نے خیال کو دی تھی اس کی مدد سے نظروں سے اوجھل ہو کر پھر شہر دیدار جا نکلا۔

۲۶) رسیدن نظر ناتواں بچشمۂ آب حیوان وافتادن انگشتری او راز دہان و پنہاں شدن چشمہ از چشم اور درزمان و گرفتار شدن بدست رقیب

انگشتری کے گرنے سے چشمے کا غائب ہو جانا ایک طلسماتی واقعہ ہے ایسے بہت سے طلسماتی عناصر قصۂ حسن و دل میں باقی رہ گئے ہیں۔ عشقیہ روایات کے لحاظ سے ان کی توجیہ یوں کی جاتی ہے کہ چشمہ آب حیواں (دہن) کا غائب ہو جانا ہوس کی جلد بازی کی سزا تھی۔ ایک لطیف نکتہ اس میں یہ بھی ہے کہ معشوق کا دہن روایتاً معدوم سمجھا ہی جاتا ہے۔

رقیب کے چنگل میں پھنس کر نظر نے زلف کے بال جلائے۔ زلف آئی اور اس نے نظر کو رقیب کی قید سے چھڑا لیا۔ حسن کی سرکار میں پہنچ کے نظر نے دل کی گرفتاری کا حال سنایا۔

۲۷) فرستادن 'حسن' دلارائے 'غمزہ' دلربائے را با 'نظر' تیز پائے بہ دیدن 'دل' باد پیمائے

۲۸) رسیدن غمزہ و نظر عیار بکوہ زہد پائدار و شکستہ شدن توبۂ استوار بدست غمزہ خونخوار۔ 'رزق' کا بیٹا 'توبہ' عقل کے حکم سے ان کے مقابلے آیا تھا۔ رزق اور توبہ دونوں روماں گل کے بھی کردار ہیں، لیکن ژاں دمیوں والے حصے ہیں۔ وہاں یہ عشق کے دیوتا کی طرف سے لڑتے ہیں اور حیا اور 'رشک' نے گلاب کے درخت کے اطراف جو حصار لگاتا ہے اس کے محاصرے میں شریک ہوتے ہیں۔ رومان گل کے رزق و توبہ عشق کی جائز فریب کاری کے ہتھیار ہیں۔ یہ دونوں میاں بیوی (کیونکہ دستور عشاق والے کرداروں کی طرح یہ باپ بیٹے نہیں بلکہ میاں بیوی ہیں) حصار گل کے اس دروازے پر حملہ کر کے تسخیر میں مدد دیتے

ہیں جس پر 'زبان خلق' کا پہرہ تھا۔

۲۹) رفتن 'غمزہ' ونظر جاسوس بہ شہر عافیت و ولایت 'ناموس' بصورت ترکان پوست پوش ہ قلہندر ساختن 'ناموس'

شہر عافیت کا تاجدار 'ناموس' بھی نظر اور غمزہ کے جادو سے قلندر بن جاتا ہے اور ناموس اور عشاق کے بہت سے اسرار سمجھا تا ہے۔

۳۰) بُردن توبہ نشانہ غمزہ صف شکن بشہر بدن و پندان عقل پر فن دل ممتحن را در فتن 'دل' بالشکر جزار 'صبر' پائیدار بعزم گرفتن شہر بیدار

توبہ نے جب اپنی کہانی سنائی تو عقل نے اپنے بیٹے 'دل' کو قید سے چھڑا کے اسے لشکر کا سردار بنایا۔ (حالانکہ 'حسن' نے غمزے کی سرداری میں جو فوج بھیجی تھی وہ 'دل' کو چھڑانے ہی کے لئے تھی) عقل نے اپنے بیٹے دل کو جو نصیحت کی وہ فتاجی نے تو بڑی خوبی سے قلمبند کی ہے مگر اس کے خلاصہ وجہی کے یہاں بھی پڑھنے کے قابل ہے۔

حسن کا لشکر ہی بہت بیدار۔ اس کی بات کو نو فائیں۔ اس کا کام تمام ہے بے اعتماد۔ یہاں داد نہ فریاد۔ اگر ایساں کے حیلیاں پر توں مغرور ہوے گا تو اپنے تخت اپنی شاہی تے دور ہوے گا۔

اور اس نصیحت میں ٹیپ کا بند یہ تھا اور شاید اس حجت سے دل نے عقل کے لشکر کے سرداری اور حسن کے مقابلے میں منظور کی۔ اسے فتاجی کی زبانی سنئے

تو گر غالب شوی بر لشکر حسن بکام دل رسی از منظر حسن
اگر دردست او مقہور کردی بزدہر کسے معذور گردی

۳۱) افتن 'غمزہ' دل شکن با جادویاں پرفتن بسوئے قلعہ بدن بہ شکل آہویان فتن ورفتن دل پریشاں دنبال ایشاں

غمزے کے لشکر کا آہو بنکر دل کو بھڑ کانا پھر ایک طلسماتی عنصر ہے۔

۳۲) رفتن عقل سردار بالشکر جرار بر عقب دل ب بشہر دیدار

۳۳) نامہ فرستادن 'حسن' مہ پیکر بہ مشرق پیش پدر (عشق) ودویدن 'مہر' صف شکن بجنگ 'عقل' ولشکر بدن۔ جنگ کردن لشکر عشق خونخوار بالشکر دل بیقرار۔

لیکن اس لڑائی میں 'دل' کی جیت ہوتی ہے۔

۳۴) مشورت کردن 'حسن' در کار 'دل' با 'خال مقبل وحاضر کردن خال آن حسن وگرفتار شدن 'دل' بدست آں۔

خال نے عنبر کے دانے کو آگ پر اکھا تو 'حسن' کی ہمزاد آ پہنچی جس کا مسکن کوہ قاف تھا اس نے اپنے غمزے اور ناز وغیرہ کو حسن اور عشق کے لشکر کی مدد کو بھیجا۔ حسن کی ہمزاد کا نوکر ایک تیرانداز بھی تھی جس کا نام ہلال تھا۔ اس نے 'دل' کو تیر سے مار گرایا اور عقل سراسیمہ ہو کر بھاگ نکلا۔ زخمی 'دل' حسن کے سامنے لایا گیا تو حسن اس کو دیکھکر غم وغصہ سے بے تاب ہو گئی۔ پھر اپنی دایہ 'ناز' کے مشورے سے جس کی رائے یہ تھی کہ اس معاملے میں جلد بازی اچھی نہیں۔ دل کو چاہِ ذقن میں قید رکھا گیا۔ یہ کنواں گلشنِ رُخسار میں ہے۔

رومان گل میں بھی ایسے ہی واقعات ملتے ہیں۔ عشق کا دیوتا عاشق کو زخمی کر دیتا ہے اس کے بعد عاشق خود اپنے آپ کو عشق کے دیوتا کا قیدی بنا کے اس کے سپرد کر دیتا ہے۔ عشق کا دیوتا عشق کے دل کو قید کر دیتا ہے۔

حسن کی بے تابی بڑھتی گئی تو اسنے اپنی ایک سہیلی وفا سے مشورہ کیا یہ وفا سپہ سالار مہر کی بیٹی تھی وفا نے اس سے باغ آشنائی کا ذکر کیا (یہ باغ آشنائی گلگشت رخسار سے صرف اس حد تک مختلف ہے کہ گلشنِ رخسار کی ساری کشش محض عاشق کے لئے ہے اور باغِ آشنائی عاشق اور معشوق دونوں کے لئے دلکش ہے ۔باغِ آشنائی وہی گلش رخسار ہے جب کہ اس کو دوسرے زوایئے سے دیکھا جائے) باغِ آشنائی میں بھی گلشن رخسار کی طرح چشمۂ آب حیات کے مماثل ایک چشمہ ہے اس باغ میں ایک چھجہ ہے اور چھجہ میں دو کالی کالی کھڑکیاں ہیں جوان کو کھول کر داخل ہو وصال کی لذت پائے۔ ظاہر ہے کہ چشمۂ نرگس کے دونوں چمکتے ہوئے پتھریاں بطور مثالی کرداروں کے نہیں بلکہ مکانی آرائش کے پیش کئے گئے ہیں اور ان کی طلسمی خصائص محفوظ ہیں یہ وصال محض وصال دیدار ہی ہو سکتا ہے اور باغ آشنائی کا چشمہ جو چشمۂ آب حیات ہی ہے (جس طرح خود باغ آشنائی گلشن رخسار ہے) نرگس کے چشمے ہی سے ابلا ہے۔

حسن نے زلف کو حکم دیا کہ دل کو چاہِ ذقن سے نکال کر باغِ آشنائی میں لائے۔

۳۵) بردن 'وفا' 'دل سودائی' بچشمۂ باغِ آشنائی

'وفا' دل کی دلجوئی کرتی ہے حیرت ہے کہ 'رومانِ گل' میں وفا کے لئے کوئی خاص اور اہم کردار نہیں۔ حالانکہ مغرب کے 'عشق شائستہ' Courtly Love کے اصولوں میں 'وفا' کا شمار عناصر اربعہ ہے۔ 'وفا' کو زیادہ تر عاشق کی صفت قرار دیتا ہے اور مشرقی شاعری کی بھی یہی عام روایت ہے اس کا تعلق دراصل

'دل' کے درباریوں سے ہونا چاہئے تھا لیکن فتاحی نے اسے حسن کی سہیلیوں میں جگہ دی ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ کامیاب عشق کے ایک خاص مرحلے میں 'وفا' عاشق اور معشوق دونوں کا فرض بن جاتی ہے یہ روایت قرون وسطیٰ کی مغربی شاعری اور مشرق کی عشقیہ مثنویوں میں یکساں تسلیم کی جاتی ہے چنانچہ Troilus and Criseyde کے قصے میں Criscyde پر یہ الزام عائد ہوتا ہے کہ اس نے وفا کے قانون کے خلاف ورزی کی ۔ 'بیوفائی' مشرق اور مغرب دونوں کی عشقیہ شاعری کے قوانین میں 'جفا' سے باعتبار نوعیت بالکل مختلف ہے۔ جفا Rigeur تو محض ناز کی ایک ذرا سخت قسم ہے لیکن بیوفائی سرے سے قانون محبت کی خلاف ورزی ہے۔

بہر حال 'دل' کے چاہِ ذقن سے نکلنے کے بعد 'وفا' باتیں کرکے 'دل' کی دلجوئی کرتی ہے۔

۳۶) فرستادن 'لعل' ساقی تبسم را با مرہم بابالیں دل پر غم۔ گفتن لعلِ ساقی مدیث دل خونخوار با حسن دا آزار۔ شفاعت کردن نظر اشکبار دل گرفتار را از حسن کامگار

'وفا' اور 'ناز' نے چھجے (قصر وصال) پر مجلسِ عشق آراستہ کی۔ ناز حسن سے کہتی تھی۔ خویش را مفروش ارزاں۔ وفا نے مشورہ دیا کہ اس مشکل کا علاج یہ ہے کہ تبسم سے کہو وہ دل کو دوائے بیہوشی پلادے۔ تبسم سے بے خود کرکے 'حسن' نے دل کو اپنے پہلو میں بٹھایا۔ دل نے بے خودی میں بے تکلفی کا لطف اٹھایا اور بے خودی سے جو ہوش میں آیا تو اس کی کیفیت مجنوں کی سی ہوگئی۔

۳۷) آگاہ شدن، غیر از حالول بیمار حسنِ دلدار۔

'حسن' اور 'دل' قصر وصال کے کنارے مزے اڑا رہے تھے کہ 'غیر' کو اس کی اطلاع ہوئی یہ 'غیر' رقیب کی بیٹی تھی۔

دراصل قصۂ حسن و دل کو اس مقام پر ختم ہو جانا چاہئے تھا جیسے گل بکاؤلی کے قصے کو تاج الملوک اور بکاؤلی کے وصال پر بحیثیت قصہ ختم ہو جانا چاہئے اس مقام پر ایک نیا تمثیلی کردار 'غیر' قصے میں داخل کیا گیا ہے اس کا مقصد قصے کو طول دینا ہے۔

اور ایک طرح سے اس طرح کا طول دینا عشقیہ مثالیہ کی ایک عام خصوصیت ہے۔ روایتی عشق میں 'فراق' اس وقت تک مکمل فراق نہیں ہو سکتا جب تک کہ عاشق و معشوق نے پہلے وصال کا لطف نہ اٹھایا ہو۔ اس لئے ایسے قصوں میں وصال کی دو منزلیں ہوتی ہیں ایک تو وصال عارضی اور دوسرا وصال حقیقی اور قصے کی رفتار کے مدارج یوں ہوتے ہیں:

(الف) طلب (ب) وصال عارضی (ج) فراق (د) وصال حقیقی

چنانچہ رومان گل میں بھی وصال عارضی کا ایک مقام آتا ہے۔ زہرہ (وی نس) کی مدد سے عاشق گلاب کو چوم لیتا ہے لیکن اس کے بعد ہی فراق کی وارداتیں شروع ہو جاتی ہیں۔ 'زبان خلق' اور 'رشک' Daunger کو ملامت کرتے ہیں کہ اس نے ادائی فرض میں کوتاہی کی۔ وہ خود بہت زیادہ سخت گیر ہو جاتا ہے گلاب کے گرد ایک سخت حصار بنایا جاتا ہے اس کے ایک برج میں Biala Coil (خیال ومہر) کو قید کر دیا جاتا ہے اور عاشق عالم فراق میں یاس اراضطراب کے شکنجوں میں جکڑ جاتا ہے۔

لیکن غمزہ کا کردار رومان گل میں موجود نہیں۔ (Daunger) ہی سب کچھ ہے۔ گیلام دلوری نے اس کی لڑکی اور حسن کی ضد کے تجسم کی ضرورت نہیں محسوس کی۔ 'غیر' کا کردار اس لحاظ سے مثالی ضرور ہے کہ مشرقی شاعری میں وہ عام طور پر ملتا ہے لیکن شاعرانہ روایات کے اعتبار سے 'غیر' عاشق کی ضد ہوتا ہے نہ کہ معشوق کی۔ ہوا یہ کہ گیلام دلوری نے جب ٹھوس کرداروں کو محو کر کے مثالی کردار ابھارے تو اس نے غیر کو نظر انداز کر دیا۔

اور ایک طرح سے دیکھا جائے تو 'غیر' کا کردار مثالی سے زیادہ طلسماتی ہے وہ اصل میں معشوق کی طلسمی نقل ہے۔ مغرب کی قرون وسطیٰ کی رومانی شاعری میں وہ بار بار مختلف ناموں سے نظر آتی ہے۔ وہی Fata Morgana یا Morganle Fay ہے؛ وہی ایلین شارتئے Ahain Chartie کیٹس کی بے رحم محبوبہ

La Belle Dame Sans Mcrci ہے اس کی سب سے نمایاں مثال اسپنسر کی نیم مثالیہ نیم طلسماتی رومانی نظم 'پریوں کی رانی' Faere Queene کے پہلے حصہ میں ملتی ہے اس میں غیر یا اصلی Duessa اصلی محبوبہ واحد کا بھیس بدلتی ہے وہ خود ایک بدصورت و خوفناک بوڑھی ساحرہ ہے لیکن وہ کئی عاشقوں کو تباہ کر چکی ہے۔ کافروں سے اس کی ساز باز ہے اور بالاخر وہ کیفر کردار کو پہنچتی ہے۔

بہت سے طلسماتی عناصر 'دستور عشاق' میں ہیں جو رومان گل میں کہیں موجود نہیں۔ حالانکہ مشرقی اثرات کے تحت یہی طلسماتی واقعات مغرب کی قرون وسطیٰ کی کہانیوں میں بھی مل جاتے ہیں غیر کے مثالی کردار کے امکانات بھی طلسماتی ہیں اور اس لحاظ سے قصہ حسن و دل میں غیر کا سراپا بھی ذرا ذرا طلسماتی ہے

بدختر دخترے کز زشت خوئی جز اوگر ؟ زشت گوئی
سیہ تابے چو آتش بے تباتے سیاہی پیش او آب حیاتے

رُخ او بر بساط آور نیلش   برخ قائم شدہ خرطوم فیلش
دوگوشش از درازی گوش تا گوش   وہانش از فراخی دوش تا دوش
دو ابرو چوں کجک برجۂ فیل   دولب ہم چونگ ازبحہ نیل

پھراس کی جادوگری کا صاف ذکر ہے

چناں درسا حری بودش دم نرم   کہ کردے آہن وفولاد رانرم

اور جس طرح اسپنسر کی Duessa نے Una کا بھیس بدل کر Red Cross Knight کو دھوکہ دیا اور لبھایا اسی طرح غیر حسن کا بھیس بدلتی ہے حسن کا بھیس بدل کے پھر دوائے بیہوش پلوا کر دل کو اپنے پہلو میں جگہ دیتی ہے۔

۳۸) بردن خیال غم خوار خبر دل گرفتار پیش حسن بشہر دیدار۔ سیاست کردن حسن پرتاب وفرستادن بے آب بہ وادی عتاب

خیال جو جاگا تو اس نے مدہوش دل کو غیر کے پہلو میں دیکھا اس نے شہر دیدار پہنچ کے حسن کو اس کی اطلاع دی۔ حسن نے فرط غضب سے دل کو بھی اس کی بے وفائی پر سخت سزادی۔ پہلے تو غمزے کو حکم دیا

نخستیں غمز ہ را مانند تیغے   زدن فرمود عریاں بے دریغے

اس کے بعد زلف کو حکم دیا

پس آنگہ زلف را گتا کہ بستند   کشاں بردہ سرد پالیش شکستند

پھر قامت سے کہا

بقامت گفت تا چک کار وارش   بیند از و ز بالائے منارش

'وفا' اور 'خیال' نظر کو حکم دیا کہ دل کو باغ آشنائی سے دور لے جائیں اور وادی عتاب میں جلاوطن کردیں۔

بردن از بوستان آشنائے   یکے داد یست دور از خوش ہوائے
ہوایش تیرہ وآبش سراب است   مقامش ناخوش و نامش عتاب است

۳۹) گفتن 'غیر' حیت اندیش حال دل ریش 'رقیب' جفاکیش وبردن 'رقیب' بے وفا 'دل' ونظر مشاق را بہ قلعہ ہجراں وبیابان فراق

۴۰) نامہ فرستادن 'غیر بدکیش پیش' حسن جفا کیش و آگاہی دارن اور از احوال خویش و پشیمان شدن او

۴۱) پشیمان شدن 'حسن' مستعجل از آزردن دل بے حاصل وزاری و بیدلی کردن در مفاقت دل۔

مکتوب از زبان 'حسن' بہ 'دل'۔ جواب نامہ از زبان دل۔

۴۲) رفتن 'صبر' پیش ہمت بلند و گفتن احوال 'دل' مستمند وعزیمت کردن ہمت بزیارت 'قامت' و پر سیدن احوال 'دل'

۴۳) رفتن 'ہمت' بشہر بدن نزد 'عشق'

'ہمت' ہر طرح سے صلح کی تدبیریں کرتا ہے بالاخر شہنشاہ عشق سے گفتگو میں وہ یہ نکتہ ظاہر کرتا ہے کہ 'عشق' اور 'عقل' اگرچہ کہ بظاہر ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتے ہیں ایک ہی بادشاہ کی نسل سے ہیں۔ ایک زمانے میں ایک بادشاہ تھا 'فرد' جس کے دو بیٹے تھے انہیں دونوں شہزادوں کی اولاد سے عقل اور عشق کے خانوادے آباد ہوئے۔

پس از چند ے ز نسل آں دو شہ زار   در اقصائے جہاں بسیار شہ زار
کنوں عقل است از نسل یکے شاہ   ز نسل آں و گر ہم شاہ آگاہ
شمارا گر چہ در ظاہر فراق است   بہ معنی اتحاد و اتفاق است ۔

یہ تصور کہ عقل اور عشق میں جو تضاد ہے وہ درجوں کا ہے۔ نوعیت کا نہیں۔ مشرقی فکر و تخیل میں بار بار ملتا ہے اور اسی مضمون کو اقبال نے کئی جگہ بڑی خوبی سے ادا کیا ہے۔

عقل ہم عشق است و از ذوق نگہ بیگانہ نیست
لیکن ایں بے چارہ را آں جرأت رندانہ نیست

ہر دو بہ منز لے رواں ہر دو امیر کارواں
عقل بہ حیلہ می بر د عشق بر د کشاں کشاں

۴۴) فرستادن عشق با تمکین 'مہر' را بہ طلب 'عقل' بے چین و آوردن او ر بہ شہر بدن و بہ وزارت نشاندن عشق او را

یہی عقل کا اصلی مقام ہے کہ وہ عشق کا وزیر بنے

ہمہ کارِ جہاں رونق پذیر است   کہ سلطاں عشق و عقل اور او وزیر است ۔

۴۵) فرستادن 'عشق' ہمت را بطرف سکسار پے دل گرفتار

۴۶) صفت دل حیران در قلعۂ ہجراں

قلعہ ہجراں میں 'رومان گل' کی صورتحال کو الٹ دیا گیا ہے وہاں تو Daunger زبان خلق، خوف وغیرہ نے گلاب کے اطراف سنگین حصار بنایا تھا یہاں رقیب نے جو ہجران کے قلعہ میں معشوقۂ حسن یہاں نہیں۔ کیونکہ رقیب محض نگہباں ہے۔ عشق اور حسن کے خلاف وہ بغاوت نہیں کرتا۔

قلعۂ ہجراں میں 'دل' کی جو حالت ہوتی ہے وہ قصۂ حضرت یوسفؑ کے قصے کی طرف صاف صاف اشارہ ہے؛

به یعقوبے کہ بعد از ہجر دل بند   کشورے دیدہ اش از راہ فرزند

کزیں بیت الحزن بکشائے را ہم   بہ یوسفؑ روئے خود نمائے را ہم

بہ یوسفؑ کز پئے زندان دلگیر   عزیزش ساختی از حسن تعبیر

کہ چشم دولتم از خواب بکشائے   سوے یار عزیزم راہ بہ نمائے

لیکن یہاں قصۂ حضرت یوسفؑ کا جو ذکر ہے وہ واحد تلمیح نہیں۔ پوری مناجات میں دوسرے انبیاء کے مصائب کے بھی حوالے ہیں۔

۴۷) رسیدن 'ہمت' بہ قلعۂ ہجراں وخلاص کردن 'دل' از بند وزندان ورسائیدن بہ عزیزان رفتن 'دل' غم خوار با 'ہمت' بہ شہر دیدار دل کا دیدار میں بڑا استقبال ہوا۔ ایک ایک کرکے 'عشق' اور حسن کے امراء نے 'دل' کی مہمانداری کی۔ 'غیر' کو سزا ملی۔

۴۸) صفت عقد 'حسن' دلبند با 'دل' نیاز مند

دل اور حسن کے وصال کے ساتھ 'ہمت' اور وفا اور نظر اور ناز کا عقد

۴۹) رفتن دل بکشت گلشن رخسار جاناں و دیدن خضر علیہ السلام بلب آب حیوان در سبزہ زار خطِ ریحان

حضرت خضر کی رمزی توجیہہ اس پورے مثالیہ کو عشق حقیقی کے آئین وقوانین میں منتقل کردیتی ہے لیکن مجازی لحاظ سے چشمۂ آب حیوان چشمۂ ذہن ہے۔

رومان گل اور قصہ حسن و دل میں کئی باتیں مشترک ہیں اور اس لحاظ سے ان دو مثالوں کے مقامات مثال کرداروں اور واقعات کا مقابلہ کرنا پڑے گا۔

ا۔ مقامات

رومان گل :(ا) باغ عشق کی بیرونی فصیل جس پر ہیبت ناک تصویریں نقش ہیں۔

۲) باغ عشق :اس کے طیور و اشجار

۳) گلاب کے درخت کے اطراف کے باڑ جس کو بعد میں رقیب وغیرہ نے سنگین حصار بنایا

۴) فارسی کا چشمہ اور خطرناک آئینہ (دو چمکتے سنگریزے) چشمۂ نرگس

۵) گلاب کا درخت اور گلاب

قصہ حسن و دل (دستور عشاق)

مملکت عقل شہر بدن

سرحدی مقامات۔شہر عافیت ---حصار ---شہر ہدایت

سنگسار

قلعہ ہجراں ----رقیب کا علاقہ

بیاباں فراق ---شہر دیدار ---چاہ ذقن ---وادی عتاب ---باغ قامت ---باغ آشنائی ---قصر وصال---

(اقلیم شہنشاہ) (عشق) (حسن)

گلشن رخسار---چشم آشنائی---چشم آب حیواں

رومان گل اور قصہ حسن و دل میں حسب ذیل مقامات مشترک معلوم ہوتے ہیں۔

۱)	رومان گل	
۱)	باغ عشق کی بیرونی فصیل	سنگ سار
۲)	باغ عشق: گلاب کا درخت	باغ قامت
		باغ آشنائی
		گلشن رخسار
۳)	چشمۂ نرگس۔گلاب (بہ حیثیت مقام)	چشمۂ آب حیواں
۴)	Danger وغیرہ کا بنایا ہوا اندرونی حصار	قلعۂ ہجراں

۲) مثالیہ کردار

رومان گل :(الف) ڈرامائی کردار

ا) عشق کا دیوتا۔ کیوپڈ (۲) زہرہ۔ حسن کی دیوی وی نس (۳) Danger (رقیب) (۴) دوست (رازداں)

ب) مثالی کردار

عاشق کی صفات: امیر۔ خیال خوش۔ عقل

معشوق کی صفات: حیا۔ عصمت۔ ترحم۔ Danger۔ بطور صفت (حجاب و جفا)

عشق کی خصوصیات اور متعلقات: آرام ۔ مسرت ۔ مروت ۔ خوش نظر۔ حسن ۔ امارت ۔ آزادی۔ فیاضی ۔ رشک ۔ زبان ۔ رزق ۔ توبہ

قصۂ حسن ودل (دستور عشاق)

(الف) ڈرامائی اور طلسماتی کردار: (ا) رقیب (دیوزاد دیو سیرت) (۲) حسن کی ہمزاد کوہ قاف کی پری (حسن کا عین) (۳) غیر (حسن کی ضد) رقیب کی بیٹی (۴) حضرت خضر علیہ السلام

ب) مثال کردار

عاشق کی صفات اور متعلقات : عقل ۔ دل ۔ ناموس ۔ ہمت ۔ نظر ۔ وہم ۔ صبر

معشق کی صفات اور متعلقات: عشق ۔ حسن

حسن کی ادائیں: غمزدہ (نظر کا بھائی) (۲) خیال (۳) مہر ۔ ناز ۔ وفا ۔ تبسم

حسن کا سراپا: قامت (ہمت کا بھائی) ۔ زلف ۔ خال ۔ لعل ۔ ہلال (حسن کی پری) ۔ تیر انداز

متعلقات حسن و عشق: رزق ۔ توبہ

رومان گل اور قصہ حسن ودل میں حسب ذیل کردار ایک حد تک مشابہ اور مشترک ہیں۔

رومان گل: عشق کا دیوتا ۔ Danger ۔ خیر مقدم Bialacoil ۔ خوش نظر ۔ دوست ۔ وہم ۔ زبان خلق (رزق، توبہ) میاں بیوی

قصہ حسن ودل: شہنشاہِ عشق ۔ عقل ۔ رقیب ۔ مہر ۔ ہلال ۔ ہمت ۔ رشک ۔ ناموس ۔ (رزق، توبہ) باپ بیٹی

مثالیہ کی ترتیب رومان گل' اور قصہ حسن ودل میں یکساں نہیں لیکن چونکہ بہت سی روایاتِ عشق میں مماثلت ہے اس لئے بہت سے واقعات میں غیر معمولی مشابہت ہے۔

ا) رومان گل' اور' دستور عشاق' دونوں کی بنیاد تلاش پر ہے۔ رومان گل میں تلاش گلاب کی ہے لیکن

عاشق اس کا عکس پہلے چشمۂ نرگس میں دیکھتا ہے اور اسے بہر حال چشمۂ نرگس کے پاس سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے۔ چشمۂ نرگس اور چشمۂ آبِ حیوان کی قریب قریب ایک ہی اصل ہے اور ان کے خصائص بہت ہی ملتے جلتے ہیں۔

رومان گل' میں چشمۂ نرگس کی تہ میں جو دو چمکتے ہوئے سنگریزے ہیں ان میں عاشق کی آنکھوں کی بھی خصوصیت ہے اور معشوقہ کی آنکھوں کی بھی۔ قصہ حسن و دل میں ان سنگریزوں کی ان دونوں خصوصیتوں کا علیحدہ علیحدہ تجسم کیا گیا ہے۔ 'نظر' اور غمزہ

۳) دستور عشاق' میں زرق کی ہمت شکنی رومان گل' میں' کی ہمت شکنی سے مشابہ ہے۔

۴) سنگسار کے دیو رومان گل کے باغ عشق کی باہر ہی فصیل کی مہیب تصویروں کے مماثل ہیں۔

۵) 'نظر'، زقیب' کو کیمیا گری اور سونا بنانے کا لالچ دے کر باغ قامت تک پہنچتا ہے اس سے مماثل دو واقعات رومان گل' میں ملتے ہیں وہاں عاشق Daunger کو لالچ تو نہیں دیتا لیکن اس کی خوشامد کر کے اس باڑ کے اندر پہنچ جاتا ہے جو گلاب کے درخت کے اطراف ہیں۔ لالچ کا موضوع' رومان گل' کے ژان دمیوں والے حصے میں چھیڑا گیا ہے جہاں عشق کا دیوتا خرید و فروخت اور رشوت وغیرہ پر بحث کرتا ہے۔

۶) 'حسن' کی سہیلیاں' رومان گل' میں عشق کے دیوتا کی ساتھی خواتین کی طرح سامان تزئین و آرائش ہیں۔

۷) 'حسن' و نظر کا سوال و جواب' رومان گل' میں عشق کے دیوتا کی 'تعلیم عشق' کے مماثل ہے۔

۸) Bialacoil کی خصوصیات قصہ حسن و دل میں تقسیم ہوگئی ہیں ابتدائے التفات' خیال' ہے اور التفات کی گہرائی اور ہمہ گیر قوت' مہر' ہے۔

۹) دونوں مثالوں میں زرق و توبہ باہم آتے ہیں۔ زرق کا مقام دستور عشاق میں حصار زہد میں ہے جو شہر عافیت میں واقع ہے۔ رومان گل میں زرق و توبہ عشق کے دیوتا کے ساتھ مل کر اس اندرونی حصار پر حملہ کرتے ہیں جو رشک وغیرہ نے گلاب کے درخت کو اطراف بنایا ہے۔ رومان میں زرق و توبہ کا مقابلہ خاص طور پر زبان خلق سے ہوتا ہے۔ جس کا مماثل قصہ حسن و دل میں' ناموس' ہے جو زرق ہی کی سرزمین شہر عافیت کا شہری ہے۔

۱۰) رومان گل اور دستور عشاق (حسن و دل) دونوں میں مثالیہ قصہ میں عشق کے منازل یہ ہیں۔

(الف) طلب

(ب) وصال عارضی: رومان گل میں عاشق گلاب کا بوسہ لیتا ہے۔ Daunger حیا زبان خلق سب اس کی مخالفت پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ اس طرح قصہ حسن و دل (۱) نظر چشمۂ آب حیوان کا پانی پینا چاہتا ہے مگر طلسمی انگوٹھی اس کے منہ سے گر پڑتی ہے اور چشمۂ نظر سے غائب ہو جاتا ہے۔ (۲) دل کو حسن کا عارضی وصال باغ آشنائی میں دوائے بیہوش پئے ہوئے نصیب ہوتا ہے مگر بہت جلد 'غیر' کو یہ راز معلوم ہو جاتا ہے۔

(ج) اس عارضی وصال کے بعد 'رومان گل' اور قصہ حسن و دل دونوں میں عاشق کیلئے ہجران و فراق کا رمانہ آتا ہے۔ رومان گل میں عاشق گلاب سے بچھڑ جاتا ہے۔ رشک وغیرہ اندرونی سنگین حصار بنا کے پہرہ دیتے ہیں۔ خیر مقدم اسی قلعے کے ایک برج میں قید کر دیا جاتا ہے۔ عاشق فراق کے عالم میں سخت ترین اضطراب اور یاس کے دور میں گزرتا ہے اسی طرح قصہ حسن و دل میں (۱) رقیب، نظر کو چشمۂ آب حیوان کے کم ہو جانے کے بعد قید کر لیتا ہے۔ (۲) دل کو پہلے تو حسن خودداری عتاب میں جلاوطن کرتی ہے پھر رقیب اسے بیابان فراق میں قلعہ ہجران میں قید کر دیتا ہے۔

۱۱) دونوں مثالیوں میں قصہ ایک حد تک رزمیہ ہے۔ دستور عشاق میں زیادہ جہاں رزم آرائی بہت جلد شروع ہو جاتی ہے۔ لیکن رومان گل میں بھی لشکر آرائی قلعہ بندی محاصرہ اور قلعہ شکنی ہے۔ عاشق کے ساتھ عشق کا دیوتا اور اس کے سردار ایک طرف اور Daunger کے ساتھ خوف، حیا، زبان خلق، رشک اپنے سنگین حصار میں دوسری طرف۔

۱۲) دونوں مثالیوں میں تلاش بالآخر کامیاب رہتی ہے۔ گلاب بھی مل جاتا ہے اور حسن بھی دل کے قبضے میں آجاتی ہے۔ چشمۂ آبِ حیواں اور چشمۂ نرگس دونوں تک دونوں مثالیوں میں عاشق کی پہنچ ہوتی ہے۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ رومان گل یا قصہ حسن و دل میں سے کوئی ایک دوسرے سے براہ راست یا بالوسطہ بھی متاثر ہے۔ کیونکہ جغرافی مسافت اور آمد رفت کے وسائل کی شکل ایسی تھی کہ ایسے کسی قریبی اثر کا امکان کم ہے لیکن یہ ماننا پڑتا ہے کہ یہ دونوں مثالیہ باہم اسقدر مشابہ ہیں کہ ان کی اصل غالباً ایک یا یکساں ہوگی اور اس اصل کی خصوصیات یہ ہیں۔

۱) دونوں میں 'تلاش' کے بنیادی موضوع کو روایات عشق کے مثالیہ بیان سے منسلک کیا گیا ہے۔

۲) دونوں کی روایات عشق بہت قریب ہیں۔

۳) دونوں پر یونانی اساطیر کا بالواسطہ یا بلاواسطہ اثر پڑا ہے۔
۴) دونوں میں داستان عشق کی مثالیہ کے ساتھ ساتھ رزمیہ رنگ دیا گیا ہے۔
۵) یہ روایات عشق یہ داستان طلب اور یہ مثالیہ طرز بیان قرون وسطیٰ سے لے کر سولہویں سترہویں صدی عیسوی تک رود بار آئرستان سے لے کر جیحوں وسیحوں تک یکساں مقبول تھا۔

لیکن دستور عشاق میں دو عناصر ایسے بھی ہیں جن کا مغرب کے مثالیہ عشق میں وجود نہیں ان میں سے ایک تو مثالیہ کی خواجہ خضر کی زبانی عشق حقیقی کی روایات میں تخلیل ہے اور دوسرا عنصر طلسماتی ہے۔ یہ طلسماتی عنصر قرون وسطیٰ کے یورپ کی کہانیوں میں بھی بہت پایا جاتا ہے اور عہدہ نشاۃ ثانیہ کی رومانوں داستانوں اور مثالیوں میں بھی لیکن رومان گل (باستثنائے ذکر چشمہ نرگس) اس سے مستثنیٰ ہے

حضرت خضر علیہ السلام کا مشرقی داستانوں میں بڑا خاص مقام ہے۔ اکثر جب ہیرو راستہ بھول جاتا ہے یا جب وہ کسی سخت عالم میں ہوتا ہے تو حضرت خضر اس کی رہنمائی فرماتے ہیں بہت سی داستانوں میں اس قسم کی رہنمائی حضرت علی مشکل کشا کرتے ہیں۔ اس کی رہنمائی فرماتے ہیں بہت سی داستانوں میں بھی یہی صورت ملتی ہے۔ شاہ آرتھر اکثر بہت کٹھن گھڑیوں میں اپنے سرداروں کی رہبری کرتا ہے۔ شاہ آرتھر یا خواجہ خضر یا حضرت علی مشکل کشا کا اس طرح داستان کے نازک ترین موقع پر نمودار ہونا تائید غیبی Deus ex Machind کی ایک مثال ہے۔ مشرق میں اس کی بنیاد روزمرہ زندگی میں مذہب اور تائید خداوندی کے عقیدے پر ہے۔

حضرت خضر علیہ السلام کی ذات محض قصہ کی حد تک تائید غیبی نہیں۔ تلاش کے افسانوں میں بھی ان کا خاص مقام ہے۔ انہوں نے چشمۂ آبِ حیواں کی تلاش میں سکندر اعظم کی راہنمائی فرمائی تھی۔ اور اس کے علاوہ حضرت خضر کے کردار کی ایک اور بہت اہم خصوصیت معموں کا پیدا کرنا اور ان کا حل کرنا ہے۔ اگر انہوں نے قصہ مسکن وجانِ پاک و دیوار یتیم کے معموں کو حل کیا۔ تو یقیناً اور بھی سب معمے وہ حل فرما سکتے ہیں اور حسن و دل کا یہ مثالیہ بھی ایک معمہ ہی تو ہے۔

مثالیہ کو معمہ بنا دینا مثالی مقامات، کرداروں اور واقعات میں رموز و علامات کو تلاش کرنا ہے یہ مثالیہ کی تکنک اور اس کے مقصد سے صریح انحراف ہے۔ یہ مثالیہ کو آخر میں امزیت اور علامت سازی میں منتقل کر دیتا ہے لیکن فتاحی نے دستور عشق کے آخر میں ایسا کیا ہے کہ اس نے حضرت خضر کی سبز پوشی کی رعایت سے گلشن رخسار میں سبزہ زار خط ریحان پر چشمہ آب حیوان (جس سے حضرت خضر کا واسطہ قصہ سکندر اعظم

میں بھی ہے کے کنارے دل اور حضرت خضر کی ملاقات اور خضر کی تشریحات تک قصے کو طول دیا ہے۔

حضرت خضر کا کہنا ہے کہ یہ پورا مثالیہ قصہ صدف (مجاز) ہے۔ درِ نجستہ (حقیقت) اس کے اندر پنہاں ہے۔ صدف کو توڑ کر گوہر نکال۔ حضرت خضر کی تشریح یہ ہے۔

مجاز (عشق مجازی)	حقیقت (عشق حقیقی)
چشمۂ آب حیواں (دہن)	عینِ شریعت۔ سخن
عمل	عقل بدن پرور حلیہ آموز
نظر	فکر صواب
ہمت	فیض راہ میں
دیار عشق	عرفان خدا
شہر دیدار	شہو حضرت
حسن	حسن اخلاق
قامت	طریق اعتدال
ساق سیمیں	پائیداری
زلف	حبل اللہ
خال	سواد الوجہ
وہم	نفس وحشت افزا
غمزہ	عین لطف حق
مہر	مہر الٰہی
ناز	نشانِ بے نیازی
تبسم	قل یا عبادی
لعل	مشرب ذوق
باغ وچشمۂ آشنائی	عین الیقین
غیر	ابلیس

چشمۂ آب حیوان کی حضرت خضر علیہ السلام نے مکمل تعریف فرمائی ہے۔

بدانستی کہ آب زندگانی | تو داری در مذاق کامرانی
تو داری براعظم در حبابے | تو داری زیر پردہ آفتابے
دریں چشمہ فرو شد لوح ہستی | کہ چوں با آب شر آبے بہ بستی
چہ خوش فیضے ست فیض روح انسان | کز آتش می نماید آب حیواں
سخن روح اللہ پاکست دراسم | زحق القاے او با مریم جسم
سخن باراں فیض ذوالجلال است | نزدیش زآسمانِ لایزال است
سخن علم لدنی رانشان است | کہ از تعلیم علمہ البیست
سخن آب حیات است از کرامت | وزوز ندست تا روز قیامت
سخن داروزجاں سر چشمۂ نوش | سخن جاں دار داز من در سخن کوش
سخن از فتح فتاح فتوحیست | کہ ہر بابے از و مفتاح روحیست
سخن دریست از دریائے اعظم | سخن نوریست در مشکاۃ آدم

ملا وجہی نے 'سب رس' میں یہ ہوشیاری کی ہے کہ حضرت خضر علیہ السلام کا ذکر تو کیا ہے لیکن ان کی تشریحات کو حذف کر دیا ہے۔ مثالیہ کو مثالیہ رہنے دیا ہے۔ علامت بندی اور رمز نگاری میں تحلیل نہیں کیا۔

پچھیں یک دس دل ہور ہمت ہور نظر تینوں شراب پے تینو مست بے خبر تماشا دیکھتے دیکھتے رخسار گلزار میں آئے۔ دہن آب حیات کا چشمہ پائے۔ وہاں دیکھتے ہیں ایک پیر سبز پوش کلاہ زرتار بنا گوش صاحب ہوش۔ اس چشمے پر کھڑا ڈولتا ہے، جو کوئی اسے دیکھیا وہ بہلتا ہے۔ دو پیر سو مکڑی کا پاچ۔ بہت خوب واچ واچ۔ بہت آلا چاروں طرف ہڑے نور کا اجالا۔ ویکیچ جیو جاتا بھی آتا۔ یو دیکھنا عاشق کو بہت بھاتا۔ اگر یو آب حیات یو جیوتا کرے گا تو ایک بار کیا کہ عاشق ہر روز ہار بار مرے گا۔ آب حیات کا مدد ہر دم اتال عاشق کون مرنے کا کیا غم۔ ہو سان سون مرنے آتا۔ ہزار ہزار کچھ فکراں کرنے آتا۔ ہمت بولیا دل کون کہ اے دل یہاں کچھ چت دھر۔ اس پیر سون روشن ضمیر سون قدیم بوسی کر۔ کہ یو پیر خضر پیغمبر ہے۔ آب حیات کے چشمے پر ہے۔ دل نے جون ہمت بولیا تھا تیونچہ دوڑ کر اس پیر کی قدم بوسی کیا۔ ادب سوں نزدیک بیٹھیا۔ اس پیر کی دعا جو دل کے دل میں راز کا خیال آیا۔ خضر نے بھی آنکھیاں سوں دونچہ اشارت دکھلایا۔ دل ہور انکھیاں سول بات ہوئی کے دو بات دنوں کے سات ہوئی۔ خضر نے فیض دل کون انپڑیا کہ اپنی مراد کی منزل کون انپڑیا۔ دل نے خاطر قرار کیا، گھر دار کیا، روزگار کیا، دل کون فرزندان ہوئے فرزندان

خرد منداں ہوئے۔اس فرزنداں میں بڑا فرزند سو یو کتاب لایق قابل مسند ہر باب۔ اور اتنا کہ کے ملا وجہی نے حضرت خضر کی تشریح کو ٹال دیا ہے۔

طلسماتی عناصر کا مسئلہ زیادہ پیچ در پیچ ہے۔ایسے جو عناصر قصہ حسن و دل میں ملتے ہیں ان سے مثالیہ عشق اور طلسمی داستانوں کے درمیان ایک تسلسل کا پتہ چلتا ہے۔

جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں گیلام دلوری نے چشمہ نرگس اور اس کے چمکتے ہوئے سنگریزوں کے ذکر کے سوا طلسمات کے ذکر سے 'رومان گل' کو قریب قریب پاک رکھا ہے۔لیکن طلسمات کی حد تک بھی مشرق اور مغرب کا کم از کم ایک سر چشمہ مشترک ہے۔ ہومر کی **Odyssey** کا یقینی طور پر الف لیلہ اور غالباً اس کے فارسی اصل 'ہزار افسانہ' پر اثر پڑا ہے لیکن الف لیلہ ہی کے دور میں مشرقی افسانے میں طلسمات مقصوص بالذات بن گئے۔ یہ ایک طرح سے زندگی سے فرار تھا۔ طلسمات کی بنیاد حیرت پر تھی لیکن رفتہ رفتہ اس حیرت کدے کی تعمیر میں وہی خدوخال ابھر آئے جو مشرقی فن تعمیر مشرقی مصوری اور مشرقی غزل میں نمایاں ہیں۔یعنی متعین روایات اور اشعار کی بار بار تکرار۔

دستور عشاق' کے پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ باوجود کوشش کے فتاحی اپنے مثالیہ عشق کو طلسمات سے محفوظ نہیں رکھ سکا اور طرح طرح سے طلسماتی اثرات مثالیہ عشق میں شامل ہو گئی ہیں سب سے پہلے دو کرداروں میں 'حسن' کی ہمزاد پری ہے وہ کوہ قاف میں رہتی ہے اس کا بھی نام 'حسن' ہے۔اس کا ذکر فتاحی نے تو سرسری طور پر کیا ہے لیکن ملا وجہی نے 'سب رس' میں زیادہ تفصیل بیان کی ہے۔دراصل یہ کوہ قاف کی پری 'حسن' شاہزادی حسن کا 'عین' ہے:

تو آنی کانچہ من خواہم توانی   بدانی جملہ را چوں راز دانی

یا وجہی کے یہاں۔ایک کوں چھپانا۔ایک کوں دکھلانا۔نادر ہیں تمہیں دنیا میں دونوں بھاناں۔تمہیں دو پھول دو تارے۔دو دیوے دونو مانک جھمکا دے۔ دو پریاں۔ دو حور۔ دو چاند۔دو سور۔دو حسن کیا بھریاں۔دو حسن کے باز۔ دونو صاحب صورت۔ دونوں صاحب ناز۔دو ناز۔ دو گل زار۔ دو بادشاہ خوں خوار۔ دونوں سپاہ۔ دونوں کون خوبی بخشیا ہے اللہ۔ دو شمشاد۔ جنو کا قد و قامت دیکھ خدا آوے یاد۔ دو سکھیاں۔ دونوں بھی دو عالم کیاں انکھیاں۔ دونوں دو بہشت۔ دونو دو عالم کی آس کی کشت۔ یو دو محبوب دو نادر ناریاں عاشقاں کے دل کی مراد بخش ہاریاں۔ جیو کیا پیاریاں۔ سب گن میں ساریاں۔ جو کوئی انو سون جیو لادے دو ہے گز نا مرے۔ دونو دو آب حیات کے جھرے۔ جان ایسی من موہن ہوئی یار۔

وہیں خضر ہونا کیتی بار۔ تمہیں دونوں بھی دو آفتاب۔ اس شرح کون بی ہور ایک ہونا کتاب شہزادی 'حسن' کے ابرو کوہ قاف والی 'حسن' کے بلال ہیں۔ اس کی تعمیر میں عینیت اور استعارے کو زیادہ دخل ہے۔

غیر وہ ساحرہ ہے جو طلسمی کہانیوں میں عام طور پر ملتی ہے۔ یہ اصلی محبوبہ کا بھیس بدل کے عاشق صادق کو گمراہ کرتی ہے۔ ہم دیکھ آئے ہیں کہ فتاحی کی 'غیر' اسپنسر کی Duessa سے بہت مشابہ ہے اس قسم کا کردار طلسماتی کہانیوں میں بہت عام ہے۔ فسانہ عجائب ہی کو لیجئے جب جانعالم انجمن آرا کی تلاش میں نکلتا ہے تو بوڑھی ساحرہ بڑی خوبصورت نوجوان عورت کا بھیس بدل کر اپنے خانہ طلسمات میں لے جاتی ہے۔ اس غیر کے مثالی معنی بھی ہیں یہ ریا جھوٹی محبت اور ہوس ہے مگر اس کی طلسماتی اصل اس کے مثالی معنوں سے بہت زیادہ پرانی ہے۔ دنیائے ادب میں اس قسم کی پہلی مکمل ساحرہ ہومر کی Odyssey کی Circa ہے۔ یہ جادوگرنی 'خوفناک سرس' عنبر مودیوی جادو کے گیت کی بڑی ماہر' مسافروں کو جانور بنادیتی ہے۔ مشرقی داستانوں میں آدمیوں کو جانور بنادینے کے قصے بہت عام ہیں اور شاید ہی کوئی طلسمی کہانی ایسے کسی واقعہ سے خالی ہو۔ الف لیلی ولیہ پر Odyssey کا اثر جابجا صاف نظر آتا ہے۔ سند باد جہازی والے قصے ممکن ہے ایک حد تک عرب سیاحی اور سیر دریا کی یادگار ہوں لیکن ان میں کہیں زیادہ اثرات Odysseus کی سیر بحیرۂ روم کے ہیں جب یونانی اپنی نازک کشتیوں میں پہلے پہلے بحیرۂ روم کے تھپیڑے کھانے نکلے ہوں گے تو انہوں نے اپنے مصائب اور دور دور کے اجنبی باشندوں پر تخیل کا رنگ چڑھا کے پورے سفر کو طلسمات کا رنگ دے دیا۔ آب دوز چٹانیں جادوگرنیاں بن گئیں۔ سند باد جہازی والے 'یک چشم دیو' کا قصہ Cyclops کے واقعات سے ماخوذ ہے اس کے علاوہ اور بہت سے واقعات ایسے ہیں جنہیں الف لیلہ میں نشو ونما ملی۔ مثلاً نہائی ہوئی نازنین اور سوتے ہوئے مرد کا قصہ۔ مشرقی تخیل نے ان قصوں پر بہت حاشیہ آرائی کی اور انہیں کے متوازی اور ہزارہا طلسمی افسانے بنا ڈالے۔

خیال' کا کردار بھی طلسماتی اثرات سے خالی نہیں کیونکہ وہ مثالیہ عشق کا 'عیار' ہے۔ جادو کی انگشتری اس کو دی جاتی ہے وہ نظر سے غائب اور نظر کے ساتھ دور دور کی سیر کرتا ہے اور دور دور کا پتہ چلاتا ہے۔ ہر ہیرو کے ساتھ ایک 'عیار' ہوا کرتا ہے۔ دل کے ساتھ 'نظر' ہے مگر نظر کا کردار کچھ اس طرح کھینچا گیا ہے کہ وہ نام کو تو جاسوس ہے لیکن جاسوس یا 'عیار' باقی نہیں رہتا۔ ہو دل کا 'رفیق' یا دوست یا رازداں بن جاتا ہے اور

اس کی شخصیت کا مشرق و مغرب کی عشقیہ روایات میں بڑا مقام ہے۔

ساحرانہ عنصر محض اتنے ہے کہ اس کے دانۂ سپند کو آتش دکھلانے سے ’حسن‘ کی ہمزاد پری آسکتی ہے۔ اس قسم کی ساحرانہ صفت ’زلف‘ کے بالوں میں بھی ہے۔ ادھر بال کو آگ دکھائی ادھر دل گل بکاولی کی دیونی یا علاؤالدین کے چراغ کے دیو کی طرح آموجود۔ طلسماتی داستانوں میں یہ بھی ایک بڑی عام چیز ہے۔

انگشتری کے خصائص بہت غیر معمولی ہیں یہ خاتم سلیمانی ہے اور بہت جلد دیو اور پریوں کی داستانوں میں اس کی اہمیت بڑھ گئی۔ یہ انگشتری سلیمانی جادو پر مذہب کی فتح کی نشانی ہے۔ حضرت سلیمان کی اصلی انگوٹھی کے متعلق یہ روایت ہے کہ وہ لوہے اور پیتل کو ملا کر بنائی گئی تھی جنات حضرت سلیمان علیہا السلام کے مرید تھے۔ اس انگشتری سے یہ روایت بھی وابستہ ہے۔ جس کے قبضے میں یہ آئے وہ چرند و پرند کی زبان کو سمجھنے لگے گا اس روایت کا باعث یہ ہے کہ حضرت سلیمان علیہ السلام کے متعلق عام اعتقاد تھا کہ وہ طیور کی زبان سمجھ سکتے تھے۔

قصۂ حسن و دل میں اس انگشتری کے دو خصائص ہیں ایک تو یہ کہ جو کوئی اسے منہ میں رکھ لے نظر سے پنہاں ہو جائے۔ دوسرے یہ کہ یہی چشمہ آب حیات (چشمہ دہن) کی مہر بھی تھی۔ دونوں خصائص باہم گر وابستہ ہیں جب یہ ’نظر‘ کے منہ سے چشمۂ آب حیات میں گر پڑی تو چشمہ آبِ حیات نظر سے غائب ہو جاتا ہے اس میں ایک لطافت یہ ہے کہ شاعرانہ روایت کے اعتبار سے دہن تو معدوم ہی ہے۔

قصہ حسن و دل کی طلسمی انگشتری لوہے اور پیتل کی نہیں بلکہ یاقوت اور موتیوں کی ہے یہ بعد کی آرائش ہے:

ازاں خاتم بجیرت خاتم جم — بماندے در وہاں انگشت محکم
مرصع کردہ آں خاتم حق از غیب — دوی و دو در و نبشاندہ بے عیب
زخاصیت یکے نقش مبیں داشت — کہ با خود ہر کہ آں نقش نگیں داشت
چو کردے در وہاں آں نقش راکم — شدے دردم نہاں از چشم مردم
ہمہ کس گفت و گویش می شنیدی — دے ازدے سر موئے ندیدے

قصۂ حسن و دل میں دو خالص طلسماتی واقعات ہیں ایک تو یہی انگشتری کے گرنے سے چشمۂ آب حیوان کا غائب ہو جانا۔ چشموں کے طلسمی خصائص (جن کا مبدا، غالباً چشمۂ نرگس کا قصہ ہے) داستانوں میں بہت عام ہیں اور اکثر ایسے چشموں کے غائب ہو جانے کا واقعہ بھی ملتا ہے۔ ’فسانہ عجائب‘ میں جان عالم کو پہلے تو سچا چشمہ حیوان ملتا ہے جس کے کنارے حضرت خضر علیہ السلام سے ملاقات ہوتی ہے جو اس کے

رہنمائی فرماتے ہیں اس سچے چشمۂ آب حیوان میں حضرت خضر اسے جہاں آراء کی تصویر دکھاتے ہیں۔

اس خدا پرست نے فرمایا آنکھ بند کر، پلک سے پلک شہزادے کی لگی، ملک زرنگار میں گزر ہوا اور صورت اس حور کردار کی نظر پڑی۔ یہ مجرو نگاہ دل سے آہ کی، بیہوشی طاری ہوئی ۔ رجب علی بیگ سرور کے افسانے میں بھی وہی واقعہ ہے جو ہم نے رومان گل میں پڑھا تھا۔ یاد ہوگا کہ رومان گل میں عاشق کو چشمۂ نرگس میں گلاب کی تصویر نظر آئی۔

لیکن اس کے بعد ہی سرور کے فسانہ عجائب میں ایک اور چشمہ نظر آتا ہے یہ چشمۂ آب حیوان کی ساحرانہ نقل ہے اسی طرح جیسے قصہ حسن و دل میں 'غیر' حسن کی ضد لیکن اس کی ساحرانہ نقل تھی جس طرح 'غیر' نے 'حسن' کا بہروپ بھرا تھا اسی طرح ['فسانہ عجائب' کی جادوگرنی جہاں آراء کی صورت میں اس جھوٹے طلسمی چشمے میں نمودار ہوتی ہے۔ وہاں حوضِ مُصفّا پانی سے لبالب بھرا پایا۔ پانی دیکھ کر جان رفتہ تن میں آئی۔ آئی آنکھوں نے لہروں سے ٹھنڈک پائی، گھوڑے سے اتر پانی پینے جھکا، چرخ نے نیرنگی دکھائی، وہی معشوقہ مرغوبہ مطلوبہ جس کے تلاش میں غریق محیطِ الم، گرفتار لطمہ غم، مثل پرکاہ بہا بہا پھرتا تھا حوض میں نظر آئی۔ آنکھ چار ہوتے ہی وہ بولی اے شناور بحر محبت وائے غواص چشمۂ الفت دیر سے تیری منتظر تھی۔ الحمدللہ تو جلد پہنچا۔ تامل نہ کر کود پڑ۔ انہیں تو وہ آنکھ بند کرنے کا نقشہ ہر پل مدنظر تھا، بے تامل نہنگ آفت کے منہ میں کود پڑا۔ زیست سے سیراب ہو کے یہ کہتا ہوا کودا۔

کودا کوئی یوں گھر میں ترے دھم سے نہ ہوگا ۔ جو کام ہوا ہم سے ہو رستم سے نہ ہوگا

کودتے ہی سر تلے ٹانگیں اوپر غلطاں پیچاں تحت الثریٰ کو چلا۔ گھڑی بھر میں تہ کو پاؤں لگا۔ آنکھ کھولی نہ حوض نظر آیا نہ اس درشہوار کو پایا صحرا سے لق ودق جسے دیکھ کر رستم واسفندیار کا رنگ فق ہو۔

جان عالم کے غوطہ لگانے سے یہ چشمۂ سحر اس طرح غائب ہو جاتا ہے جیسے 'نظر' کے منہ سے انگوٹھی گرنے سے قصہ حسن و دل کا چشمہ آب حیواں اور یہ چشمۂ سحر چشمۂ غیر ہے کیونکہ فسانۂ عجائب میں مثالیہ کا وجود نہ سہی لیکن طلسماتی خصاصیات اس حد تک مشترک ہیں کہ جادوگرنی قصۂ حسن و دل کی غیر اور Duessa کے متماثل ہے۔

دوسرا طلسمی واقعہ جو ہمیں قصۂ حسن و دل میں ملتا ہے غمزے کے لشکر کا ہرن بن کے 'دل' کو بھٹکانا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ استعارۂ چشمِ آہو کی مثالیہ تفصیل ہے لیکن طلسمات میں بھی آہوؤں کا بڑا خاص مقام ہے بالکل ایسا ہی واقعہ 'فسانہ عجائب' میں ملتا ہے۔ دو آہو شہزادے اور وزیر زادے کو نظر آتے ہیں۔ طوطا بچارا پکارتا ہی

رہ جاتا ہے۔ مگر یہ ہرنوں کے پیچھے گھوڑے ڈال دیتے ہیں۔ اس طرح شاہزادہ راستہ بھٹک کے طلسمات کے کارخانہ میں پھنس جاتا ہے۔

'سب رس' کے بعد مثالیہ کا اور کوئی نادر نمونہ اردو میں نہیں ملتا اور مثالیہ عشق کی حد تک تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ نہ صرف اردو میں بلکہ فارسی میں بھی یہ قصہ حسن و دل اتفاق ہی سے لکھا گیا اور فارسی اور اردو غزل کے ایک ایک شعر میں اس روداد عشق کے مختلف واقعات دہرائے جاتے ہیں۔ اس لئے تعجب کی بات نہیں کہ پھر الگ سے اس قسم کے اور مثالیہ کے لکھنے کا کسی کو خیال نہیں آیا۔ مثالیہ جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں قرون وسطی کے تمدن کی پیداوار ہے جب اسلامی تمدن پر زوال آیا اور مغربی تمدن کی فتح سے پہلے اس کی جگہ لینے والا کوئی اور زندہ تمدنی اساس باقی نہ رہا تو مثالیہ کا تو خاتمہ ہو گیا اور تلاش کا موضوع طلسمات کی نذر ہو گیا۔

سب رس' اور اس کے بعد کی تحریروں کے درمیانی کے عرصہ میں اردو نثر زیادہ تر طلسمات کی اسیر رہی۔ فارسی طلسمات کے خزانے اردو میں منتقل ہوتے رہے۔ 'داستان امیر حمزہ' بوستان خیال 'طلسم ہوشربا' کے سوا خود 'باغ و بہار' اور فسانہ عجائب پر بھی طلسماتی اثرات بہت زیادہ ہیں۔ فارسی کا طلسماتی ادب دو طرح کا تھا۔ ایک تو یہ کہ محیر العقول اور فوق الفطرت میں بہ عنوانِ سبب طلسمات کا بھی عنصر آجائے۔ طلسمات کی نوعیت ہومر کی 'اوڈی سی' سے ہوتی ہوئی ہزار افسانہ (الف لیلہ) تک پہنچتی ہے میر امن کی 'باغ و بہار' کا طلسماتی عنصر اس طرح کا ہے لیکن دوسرا طلسماتی ادب وہ تھا جس میں محض طلسم سازی اور طلسمات کی سیر اور ساحری مقصود بالذات تھے۔ اکثر و بیشتر کردار 'جادو' کے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ قوم کی زندگی اور اس کا پورا تمدن راستہ بھول کے طلسمات کے گورکھ دھندے میں پھنس گیا ہے۔ طلسماتی ادب کی ایسی ضخیم اور ایسی کثیر پیداوار انحطاط کے انتہائی درجے کی نشانی تھی۔ ان طلسماتی افسانوں میں 'تلاش' کا موضوع بھی کہیں نہ کہیں ملتا ہے۔ زیادہ تر تو یہ محض ہیروئن کی تلاش ہے جس سے پہلے غائبانہ عشق ہوتا ہے یا جو خواب میں اپنا جلوہ دکھا جاتی ہے اس طرح موضوع تلاش، زندگی کا 'رمز' نہیں رہتا وہ اب روایاتی افسانہ عشق بن جاتا ہے لیکن کہیں کہیں تلاشِ رمز یا تلاشِ علامت کے آثار بھی طلسماتی کہانیوں میں ملتے ہیں ان میں سے قصہ گلِ بکاولی سب سے زیادہ نمایاں ہے اور ہمارے نقطہ نظر سے اس کا مطالعہ اس لئے دلچسپ ہے کہ اس کو پڑھ کے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس انحطاط کے دور میں 'تلاش' کے موضوع کا کیا حشر ہوا۔ کیونکہ قصۂ گل بکاولی جس نے ایک قابل لحاظ ادبی نشانی (گلزار نسیم) اردو کو دی ہے اردو میں 'تلاش' کا غالباً آخری افسانہ ہے اس پر 'تلاش' کے موضوع کے انحطاط اور زوال کی تکمیل ہوتی ہے۔

پنڈت دیا شنکر کول نسیم لکھنوی نے یہ مثنوی 'گلزار نسیم' سنہ ۱۸۳۶ء میں لکھی۔ قصہ گل بکاولی مولفہ نہال چند، اس زمانے میں اردو نثر میں کافی مشہور تھا۔

افسانہ گل بکاولی کا افسوں ہے بہار عاشقی کا
ہر چند سنا گیا ہے اس کو اردو کی زبان میں سخن کو

یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ 'گل بکاولی' کا قصہ پہلے کب اور کہاں لکھا گیا۔ ۱۷۱۲ء میں عزت اللہ نے اسے فارسی میں قلم بند کیا۔ اس کے موضوع ہئیت اور ساخت سے پتہ چلتا ہے کہ وہ ایسا زیادہ قدیم نہیں اور شمالی ہندوستان کے مسلمان تمدن کے دور انحطاط میں لکھا گیا۔ اس میں اسلامی اور ہندو کہانیاں اس طرح ملی ہیں کہ یہ اکبر اعظم کے عہد کے بعد ہی کی چیز ہو سکتی ہے۔

تاج الملوک کو دیکھ کر اس کے باپ زین الملوک کے اندھے ہونے کے واقعے میں قصہ حضرت یوسف کے واقعات کو الٹ دیا گیا ہے۔ تاج الملوک کے چاروں بھائی برادران یوسف ہیں۔ حضرت خضر کی طرح ایک پیر مرد نابینائی کا علاج گل بکاولی کو تجویز کرتا ہے۔

پھول کی تلاش 'رومان گل' کے گلاب کی یاد دلاتی ہے جس باغ میں یہ پھول ہے اس کا نام ہی فردوس ہے۔ اس قسم کی تلاش کا 'رمز' جس باغ میں ہوتا ہے وہ عموماً باغ فردوس جنت ارضی یا انسان کی تمناؤں اور آرزوں کا باغ ہوتا ہے جس طرح 'رومان گل' کے باغ کے پاس ایک ندی رواں تھی اس طرح اس باغ فردوس کے قریب ایک نہر تھی۔

دلبر بیسوا وہی فسانہ عجائب والی جادوگرنی یا قصہ حسن و دل کی 'غیر' ہے وہ Duessa ہے اور یہ افسانے کے انحطاط کی نشانی ہے کہ بجائے اس کے تاج الملوک اس کو اس کے فریب کی سزا دے اس سے بھی عقد کرتا ہے۔ دلبر بیسوا کی چوسر بازی ہندوستانی بچوں کی کہانی ہے۔ دیو کو حلوہ کھلا کر رام کرنا دیوں کا چوہے بن کر باغ فردوس کے اندر تک سرنگ کھودنا بھی بچوں کی کہانیوں ہی کے واقعات ہیں۔

گل بکاولی ایک حوض میں تھا اس طرح چشمے سے اس کا تعلق ثابت ہوتا ہے معلوم نہیں یہ پھول کیا تھا 'کنول' یا اسی قسم کا اور کوئی پھول؟ قصہ گل بکاولی میں پہلی اہمیت تو پھول ہی کو حاصل ہے۔ پھول کو توڑ چکنے کے بعد پہلی مرتبہ تاج الملوک کو دیکھتا ہے۔ رمز کے حاصل ہو جانے اور رمزیہ حصے کے ختم ہو جانے کے بعد داستان کی محبوبہ نمودار ہوتی ہے۔ 'تلاش' ختم ہو جاتی ہے اور عشقیہ (نیم طلسماتی) قصہ شروع ہوتا ہے۔

دیوتی کے بال قصہ حسن و دل کے 'زلف' کے بالوں کی طرح طلسمی خصوصیت رکھتے ہیں۔ یہ مشرق

کے دیووں اور پریوں کی کہانیوں کی بڑی عام خصوصیت ہے کہ بالوں کے جلنے سے موکل نمودار ہو۔ گل بکاولی اور دیونی کے بال لے کر جب تاج الملوک چلتا ہے اور اپنے بھائیوں پر احسان کرتا ہے تو پھر قصہ حضرت یوسف کی مثال سامنے آتی ہے۔ مشرقی افسانے میں بیدرد اور محسن کش بھائیوں کا قصہ بہت عام ہے اور خواجہ سگ پرست کا قصہ بھی اس کا ایک نمونہ ہے۔

بکاولی کا وزیر بن کی رہنا اور تاج الملوک کا گلشن نگارین بنوانا بھائیوں کے فریب کے بعد کے واقعات ہیں۔ گلشن نگارین بنانا علاؤالدین کے چراغ والے قصے سے مشابہ اور غالباً اس سے متاثر ہے۔ زین الملوک اور تاج الملوک کی ملاقات یعقوب ویوسف کے ملاقات ہے۔ شروع قصہ کی طرح اس سے بینائی جاتی نہیں بلکہ پھر سے حاصل اور مستحکم ہوتی ہے۔

تاج الملوک اور بکاولی کا عارضی وصال اور افشائے راز پر بکاولی کا مقید ہونا تاج الملوک کا طلسم میں پھنسنا 'رومان گل' اور قصۂ حسن و دل کے عارضی وصال سے بہت مشابہت رکھتا ہے ، مثالیہ عشق میں عارضی وصال کا مقام اکثر آتا ہے جس کے بعد فراق کا مرحلہ درپیش ہوتا ہے یہ واردات عشق کا بڑا معمولی سانکتہ ہے کہ بلا لذتِ وصل، فراق کے درد کا پوری طرح احساس نہیں ہوسکتا۔ رومانِ گل میں جب عاشق گلاب کا بوسہ لے چکتا ہے تو پہلے تو وادی عتاب میں خود 'حسن' جلاوطن کرتی ہے پھر رقیب اسے بیابان فراق میں قلعہ ہجران میں قید کرتا ہے۔ عارضی وصال کے بعد 'قید' کی سزا محبوب کے لئے بھی تجویز کی جاتی ہے۔ 'رومان گل' میں گلاب کے اطراف اسی لئے حصار تعمیر کیا گیا تھا۔

قصۂ گل بکاولی کی طلسمی ٹوپی اور قصۂ ٹوپی اور قصہ حسن و دل کی طلسمی انگشتری مماثل ہیں۔ پہننے والا سب کی نظروں سے اوجھل ہوجاتا ہے یہ عیاری کا طلسمی ساز و سامان ہے۔

طلسمات میں تاج الملوک کو تین حوض یا چشمے ملتے ہیں ان میں سے ایک تو چشمہ سحر ہے جس میں نہا کر وہ مرد سے عورت ہوجاتی ہے۔ دوسرے چشمے یا حوض کے خصائص ملے جلے ہیں وہ عورت سے مرد پھر سے بن جاتا ہے لیکن بدشکل رہتا ہے۔ تیسرے چشمے میں البتہ آپ حیوان کی کچھ نہ کچھ خصوصیت ہے اس میں نہا کے وہ پھر سے خوبصورت بن جاتا ہے یہ تینوں حوض چشمۂ آبِ حیواں اور اس کے ضد چشمۂ سحر کے درمیانی مراحل ہیں۔

بکاولی کا راجہ اندر کی محفل میں طلب ہونا۔ اس کا نصف پتھر بنا دیا جانا ایسے واقعات ہیں جن کے مماثلات طلسماتی داستانوں میں بہت ملتے ہیں اس کے بعد بکاولی پھر سے ایک دہقان کے گھر میں پیدا

ہوتی ہے اور جوان ہو کر تاج الملوک سے ملتی ہے۔ تناسخ کا یہ واقعہ ظاہر کرتا ہے کہ گل بکاؤلی کے قصے پر ہندو مذہب کی روایات کا کتنا کافی اثر ہے۔ تاج الملوک کی چار شادیاں اسلامی داستانوں کے عین مطابق ہیں۔ اصلی ہیروئن ایک ہوتی ہے لیکن ہیرو چار شادیاں کرتا ہے۔

بکاؤلی کے قصے اور ''رومان گل'' یا قصہ ''حسن ودل'' میں جو متشابہات ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے۔

گلزار نسیم	رومان گل	قصہ حسن ودل (دستور عشاق)
۱) پھول کی تلاش (لیکن یہ پھول ایک چشمے میں ہے)	پھول کی تلاش	چشمۂ آبِ حیوان کی تلاش
۲) دلبر بیسوا	-	''غیر''
۳) دیونی کے بال (طلسمی خصوصیت)	-	زلف کے بال (طلسمی خصوصیت)
۴) طلسمی ٹوپی	-	طلسمی انگشتری
۵) تاج الملوک اور بکاؤلی کا عارضی وصال	عاشق کا گلاب کا بوسہ لینا (عارضی وصال)	(الف) نظر کا چشمہ آب حیوان سے سیراب ہونے کی کوشش کرنا اور حسن کا عارضی وصال

ہم فسانہ عجائب اور قصہ حسن ودل میں مشترک طلسمی عناصر کا ذکر کر چکے ہیں لیکن فسانہ عجائب میں بھی ایک اہم تلاش کی کہانی ملتی ہے۔ یہ طوطے کے بیان پر حسین ترین عورت یا پدمنی کی تلاش ہے۔ فسانہ عجائب میں اس کا نام انجمن آراء ہے۔ اس کی تلاش میں جان عالم کو دنیا بھر کی زحمتیں اور طلسماتی آفتیں پیش آتی ہیں یہ پدمنی کی تلاش غالباً ملک محمد جائسی کی پدماوت سے ماخوذ ہے۔

خود پدماوت میں یہ قصہ نیا نہیں۔ طوطے اور رانی کی کہانی ہندوستانی اور ایرانی گھریلو کہانیوں اور افسانوں میں بہت عام ہے جس کا مختصر خاکہ یہ ہے کہ ایک راجہ یا شہزادے کے پاس ایک طوطا ہوتا ہے جو بڑا زیرک اور لسان ہوتا ہے۔ رانی یا شہزادی بن سنور کے اس سے اپنے حسن کی داد چاہتی ہے۔ طوطا اس کی تعریف نہیں کرتا اور دنیا کی حسین ترین عورت یا پدمنی کا ذکر کرتا ہے۔ رانی یا شہزادی جل کر طوطے کو مار ڈالنا چاہتی ہے لیکن کسی نہ کسی طرح وہ بچ جاتا ہے۔ شہزادہ یا راجہ عین وقت پر آپہنچتا ہے اور طوطا اسے سارا قصہ سناتا ہے اس پر رانی یا شہزادی کو جس بات کا کھٹکا تھا وہ پورا ہو جاتا ہے یعنی راجہ یا شہزادہ جوگ لے کر یا لاو لشکر اٹھا کر بالآخر اس کو پالیتا ہے یہ تلاش چشمہ آب حیواں یا ظرف مقدس یا پھول کی تلاش جیسی ہے۔ فرق

یہ ہے کہ اس میں افسانویت بہت زیادہ ہوتی اور رمزیت اور مثالیت بہت کم۔

پدماوت کے قصے کی فسانہ عجائب بھی دو حصوں میں تقسیم ہوسکتا ہے پدماوت کے قصے کا پہلا حصہ تو وہ ہے جس میں رتن سین ہیرامن طوطے سے پدماوتی کی تعریف سن کر جوگ لیتا ہے اور سنہل دیپ پہنچ کر بالاخر پدماوتی کو حاصل کرتا ہے اس کے مماثل فسانہ عجائب کا وہ حصہ ہے جس میں جان عالم طوطے سے انجمن آراء کے حسن کی تعریف سن کر اس کی تلاش میں ٹھوکریں کھاتا ہے اور بالاخر انجمن آراء کو حاصل کرتا ہے۔ پدماوت کا دوسرا حصہ وصال کے بعد کا ہے جس میں دو اہم واقعات کے مماثلات فسانۂ عجائب میں ملتے ہیں ایک طرف تو وزیر یا وزیرزادہ کی غداری کا قصہ۔ پدماوت میں یہ راگھوچتن پنڈت کا تاریخی فریب ہے اور فسانہ عجائب میں وزیرزادے کے طلسماتی فریب (نقل روح) کا زیادہ انحطاط زدہ واقعہ۔ وصل کے بعد قصہ کی مزید نشوونما اس فریب ہی کی وجہ سے ممکن ہوسکتی ہے۔ دوسری نوع کا واقعہ جو پدماوت اور فسانہ عجائب میں مشترک ہے طوفان میں جہاز کی تباہی اور عشاق کے فراق کا بیان ہے۔

پدماوت اور فسانہ عجائب میں ان واقعات کے علاوہ حسب ذیل کردار مشابہ ہیں

پدماوت	فسانہ عجائب
ہیرامن طوطا	ہیرامن طوطا
راجہ رتن سین	شہزادہ جان عالم
رانی ناگ متی	شہزادی ماہ طلعت
پدماوتی	انجمن آراء
راگھوچتن پنڈت	وزیرزادہ

یہی نہیں بلکہ فسانہ عجائب میں پدماوتی کے بہت سے خصائص ملکۂ مہر نگار میں منتقل کردیئے گئے۔ پدماوت کے آخر میں ملک محمد جائسی نے تشریح کی ہے کہ رانی پدماوتی (پدمنی) بدھ یا عقل ہے۔ اس میں حسن یا کمال عقل جمع ہیں۔ فسانہ عجائب میں انجمن آراء کو مکمل حسن اور مہر نگار کو مجسم عقل بنایا گیا ہے ۔ پدماوت میں تلاش کے واقعے کے دو رخ ملتے ہیں۔ ایک حقیقی اور جائز تلاش دوسری جھوٹی اور ناجائز تلاش۔ ان میں سے پہلی تلاش یعنی رتن سین کا پدماوتی (پدمنی) کو تلاش کرنا سچی اسطوری تلاش ہے۔ یہ عین اور آئیڈیل کی جستجو ہے اور اس لئے اس کی تمثیلی توجیہی کا کچھ نہ کچھ امکان پیدا ہوسکتا ہے۔ دوسری تلاش جھوٹی اور نیم تاریخی ہے اس کی بنیاد غداری اور شہوت پر ہے۔ علاؤ الدین جب پدماوتی (پدمنی) کو

تلاش کرتا ہے تو اس دوسری قسم کی جھوٹی اور نیم تاریخی تلاش ہے اور پرانی تمثیلی تلاش کی ضد ہے۔

اس دوسری جھوٹی تلاش اور علاؤالدین خلجی اور پدماوتی کے عشق کے نیم تاریخی زیادہ تر فرضی واقعے پر کلب مصطفے صاحب نے بڑی جامع بحث کی ہے۔ ان کے خیال میں یہ واقعہ زیادہ تر ملک محمد جائسی کا پروردہ تخیل ہے۔ یہ راجپوتوں کی روایات میں تو ضرور موجود ہے لیکن عہد علائی اور اس کے بعد کے مورخین اور شعراء نے میں فتح چتوڑ کے بیان میں علاؤالدین کے پدماوتی پر عاشق ہونے اور اسی محرک کے تحت چتوڑ فتح کرنے کا کہیں ذکر نہیں کیا ہے۔ ضیاء الدین برنی نے تاریخ فیروز شاہی میں اس حملے کا سبب تفصیل سے بیان کیا ہے لیکن وہ بالکل مختلف ہے۔ ملک محمد جائسی شیر شاہ سوری کے ہم عصر تھے ان سے پہلے فارسی مورخین کی خاموشی کی بنیاد پر [کلب مصطفے صاحب نے یہ نتیجہ نکالا ہے۔ ملک محمد جائسی سے قبل کسی تذکرہ نویس کے پدمنی کے عشق میں علاؤالدین کی چتوڑ پر فوج کشی کرنے کا ذکر نہ ہونے کی بناء پر کہا جاسکتا ہے کہ سب سے پہلے جس نے اس مفروضہ واقعے کا ذکر کیا ہے وہ ملک محمد جائسی ہیں اور علاء الدین اور پدمنی کے معاشقے کی داستان دراصل ان کے تخیل کا نتیجہ ہے۔

اکبر اعظم کی چتوڑ پر فوج کشی کے سلسلہ میں جب پدماوت راجپوت راجواڑوں کے ہاتھ لگی، تو انہوں نے واقعات کی بناء پر نہیں بلکہ خوشامد اور تملق کے اثر میں ملک صاحب کی زبان سے سنی ہوئی کہانیوں پر خوب خوب حاشئے چڑھائے۔

فارسی میں یہ قصہ سب سے پہلے ابوالفضل کے یہاں ملتا ہے جس کا ماخذ یا ملک محمد جائسی کی پدماوت ہے یا راجپوت بھاٹ۔

کلب مصطفے صاحب نے تاریخ فرشتہ کے حوالہ سے مالوے کے سلطان غیاث الدین خلجی کا ذکر کیا ہے جس نے حسین عورتوں کا ایک شہر حسن آباد، آباد کیا تھا لیکن اس پر بھی اسے حسین ترین عورت (پدمنی) کی تلاش تھی۔ ملک محمد جائسی نے تمثیل کے اعتبار کے غیاث الدین خلجی کے بجائے علاؤالدین کے نام کی تحریف کردی جو شہوت وعظمت میں غیاث الدین سے کہیں زیادہ مشہور تھا اور پدمنی یعنی حسین ترین عورت کی جستجو کی کتھا سن کر انہوں نے اپنی بلند فکری سے نظم کی روح رواں کا نام بھی پدمنی رکھ دیا۔

بہرحال یہ چھوٹی اور شہوانی تلاش خواہ علاؤالدین خلجی سلطان دہلی نے کی ہو یا غیاث الدین خلجی سلطان مالوہ نے۔ یہ فسانہ عجائب کے وزیر زادے کی چاہت کی طرح پدمنی کی جھوٹی تلاش ہے اور یہ تلاش کے تمام اساطیری قصوں کا چربہ اور ان کی ضد ہے۔ یہ حصہ فسانہ عجائب کا ماخذ بھی نہیں کیونکہ نقل روح کے افسانے

ہندوستانی اور ایرانی داستانوں میں بہت عام تھے۔ اسی طرح کی ایک حکایت نقل روح ابن نشاطی کی قدیم دکنی مثنوی ''پھول بن'' میں بھی موجود ہے جو فسانہ عجائب کے واقعہ کی ابتدائی شکل معلوم ہوتی ہے۔

''پدماوت'' کے آخری حصے میں ملک محمد جائسی نے محض چند سطروں میں پورے قصے کو مثالیہ کا جامہ پہنانے کی کوشش کی ہے لیکن یہ عشقیہ داستان محض ان چند اشعار کی وجہ سے مکمل مثالیہ نہیں بن سکتی۔ اس کا اسلوب اس کی ہیئت، اس کی جزئیات، اس کی تکنک سب افسانوی ہیں۔ ان میں سے کوئی شئے مثالی نہیں۔ افسانے کو آخر آخر میں رمزی معنی عطا کرنا ایک ایسی خصوصیت ہے جو عجمی اور ہندوستانی افسانے میں بہت عام ہے۔ مولانا جلال الدین رومی کی مثنویات کا ہم ذکر کر چکے ہیں ان کے یہاں مثالیت اور اس کی عرفانیت پھر بھی ایک حد تک قصے کی نشوونما اور اس کی تعمیر پر حاوی رہتی ہے لیکن پدماوت کے آخر میں پنڈتوں کی زبانی جو عرفانی مطلب ملک محمد جائسی بیان کرتے ہیں۔ پوری طرح قصے پر حاوی نہیں۔ یہ افسانہ عشق افسانہ ہی رہتا ہے مثالیہ نہیں بننے پاتا۔ جن اشعار میں قصہ کو مثالیہ قرار دینے کی کوشش کی گئی ہے وہ یہ ہیں۔

میں یہ ارتھ پنڈتنہ پوچھا   کہا کہ ہمہ کچھ اور نہ سوجھا
چودہ بھون جو تو ابراہیں   نے سب مانکھ کے گھٹ ماہیں
تن چتور من راجا کنہیا   ہیہ سنگھل بدھ ، پدمن چینھا
گرو سوا جیتی پنتھ لیکا ہاوا   بن گُرو جگت کو نرگن پاوا
ناگ متی یہ دنیا دھندھا   بانچا سوئی نہ یہ چت بندھا
راگھو دوت سوی سیطانو   مایا علاء الدین سلطانو
پیم کتھا یہ بھانت بیچارہ   بوجھ لیہ جو پوجھے پارہ

یعنی میں نے اس کا مطلب پنڈتوں سے پوچھا، وہ کہنے لگے ہمیں اس کے سوا اور کچھ نہیں سوجھتا کہ اوپر نیچے (آسمان وزمین) کے یہ چودہ طبقے سب انسان کے جسم میں موجود ہیں۔ یہ جسم چتوڑ ہے اور راجہ اس کی جان۔ دل سنگلدیپ ہے اور رانی پدمنی عقل ہے۔ طوطا وہ گرو ہے، جس نے راہ دکھلائی بغیر گرو کے نرگن اس دنیا میں کیسے مل سکا ہے۔ ناگ متی اس دنیا کا دھندا ہے وہی بچ سکا جس نے اس سے دل نہ لگایا۔ راگھو گمراہ کرنے والا شیطان ہے اور سلطان علاؤ الدین مایا ہے اس پریم کہانی کا تم یہ مطلب اگر سمجھ سکتے ہو تو سمجھ لو۔

قصہ کو جو رمزی معنی ملک محمد جائسی نے دیئے ہیں ان کے لحاظ سے مقامات اور اشخاص قصہ کی عرفانی اور حقیقی صراحت یوں ہوتی ہے۔

چتوڑ گڑھ	جسم
راجہ رتن سین	جان
سنہل دیپ	دل
پدماوتی	عقل
ہیرامن طوطا	گرو (مرشد کامل)
ناگ متی	دنیا دھندا
راگھو پنڈت	شیطان، نفسِ دون
سلطان علاؤ الدین	مایا

اس قصے کی حرکت اور اس کی مثالی بنیادی طور پر قصہ حسن و دل سے مختلف ہے۔ اس میں ''عشق اور حسن'' کو جو مغربی اور مشرقی مثالیہ عشق کی جان ہیں کسی کردار میں آزاد طور پر مرتکز نہیں کیا گیا ہے۔ پدمنی میں عقل کے ساتھ حسن کو حل کر دیا گیا ہے حالانکہ قصہ حسن و دل میں ان کا رشتہ زیادہ تر طالب و مطلوب کا ہے۔ ممکن ہے کہ پدمنی یا عقل کو جو سنہل دیپ یعنی دل کی رہنے والی ہے دانش وجدانی قرار دیا جائے جو عشق کا دوسرا نام ہو سکتا ہے۔ یہاں قصہ 'حسن و دل ''دل'' کے بجائے ''جان'' ہیرو ہے لیکن دونوں کی سرگزشت یکساں ہے جو کچھ مشابہت ہے وہ ضمنی کرداروں میں ہے۔ مثلاً ناگ متی یا دنیا دھندا جو مثالی طور پر قصہ حسن و دل کی غیر سے مشابہ ہے راگھو پنڈت یا شیطان ''دستور عشاق'' کے رقیب یا نفس دون سے ملتا جلتا ہے۔

ملک محمد جائسی کے پنڈتوں کی یہ رمزی عرفانی توجیہی نفس قصہ کو اس طرح متاثر نہیں کر سکتی اور قصہ کی محض اخلاقی وجہ جواز معلوم ہوتی ہے جیسے حضرت خضر علیہ السلام کی متصوفانہ رمزی توجیہی ''دستور عشاق'' میں مجازی مثالیہ کو حقیقی اور رمزی معانی میں منتقل کرنا چاہتی ہے اور اس میں کامیاب نہیں ہو سکی ہے۔ ان دونوں کے برعکس جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں ملا وجہی نے اپنی ''سب رس'' میں مجازی عشق کی روایات و اصطلاحات کو عرفانی معانی میں تبدیل کرنے کی کوشش نہیں کی ہے اور اسی لئے سب رس کی مثالیت رمزیت نہیں بنتی اور مثالیہ کی تکنک خالص اور بے میل رہتی ہے

جناب نورالسعید اختر اپنے ایک مضمون ''قصہ حسن ودل کی عالمی شہرت وروایت'' کے عنوان سے شائع کیا ہے وہ لکھتے ہیں

''ہندوستان میں گیارہویں صدی عیسوی کے نصف آخر میں ایک تمثیلی قصے کی داغ بیل ڈالی گئی جس کی شہرت سارے عالم میں پھیل گئی۔ اس قدیم تمثیلی ادب کے شاہکار کے خالق کا نام ''کرشن مشر'' تھا وہ ''ہنسا'' سلسلہ کا بھگت اور شنکر اچاریہ کے مسلک کا پیروتھا۔ کرشن مشرادویتہ نظریات کا ایک زبردست مبلغ تھا۔ کہا جاتا ہے کہ اس کے بہت سے شاگردوں میں ایک ایسا بھی شاگرد تھا جو فلسفہ کے مطالعہ کا مخالف تھا اس کو راہ راست پر لانے کے لئے کرشن مشرا نے یہ ڈرامہ لکھا تھا اور اسی کو مشری بھاگوت کے گورجنو پا کھیا نو واجداد کی کہانی پر مبنی کیا تھا۔ کرشن مشر کے متعلق یہ بھی مشہور ہے کہ اس نے ڈرامہ ایسے دوست راجہ گرتی دامن کے راجہ کرن پر فتح کا جشن منانے کے لکھا تھا۔ راجہ کرن ۱۰۴۲ء اور راجہ کرتی ورمن کے کتبے دستیاب ہوئے جن سے ''کرشن مشر'' کے عہد کا تعین ہوتا ہے۔''

نورالسعید اختر نے مضمون کے ابتدائی سطروں میں لفظ ''تمثیلی ادب'' استعمال کیا لیکن بعد وہ خود اسے ڈرامہ تحریر کرتے ہیں۔

ڈاکٹر غلام رسول مکرانی، کرشن مشر کے ڈرامے ''پربودھ چندر ودے'' کے بارے میں لکھتے ہیں ''کرشن مشر ڈرامہ قدیم تمثیلی ادب کا شاہکار ہے اس میں مجرّد اوصاف وتصوّرات کو مجسم اور متشکل کر کے شاندار تمثیلی پیکروں کے انسانی کرداروں میں ڈھال دیا گیا ہے۔ اس ڈرامے کا عنوان ہے ''طلوع آفتاب'' معرفت Moonrise of true knowledge نورالسعید اختر نے سنسکرت زبان میں کیا نام ہے وہ نہیں بتلایا ہے اس کی جگہ انہوں نے Moonrise of true knowledge لکھا ہے اور پھر اس کا ترجمہ دیا ہے طلوع آفتاب معرفت، اس کے علاوہ مضمون نگار نے راجہ کا نام اور اس کے بیٹے کے سنسکرت نام بھی نہیں لکھے۔ وہ لکھتے ہیں'' راجہ Mind کی دو بیویاں ہیں (۱) Activity (۲) Repose ان دونوں رانیوں کے ایک ایک لڑکے ہیں پہلی رانی King Confusion اور رانی سے King Discrimination راجہ Confusion کی طرف Anger, Pleasure, love, Heresy, Greed, egoism, وغیرہ اور راجہ Dicremination کی جانب سے Judgement, goodwill, rity, duty, Religions Reason reason, اور Forgiveness ہیں۔ قصہ حسن ودل کے

ماخذوں کی تحقیق جناب دیوی سنگھ چوہان کے مضمون سے شروع ہوئی۔

جناب "دیوی سنگھ چوہان صاحب" سب سے پہلے "فتاحی کی دستورِ عشاق" کے اصل ماخذ "کرشن مشرا" کی مشہور آفاق تصنیف "پربودھ چندر رودیے" کا پتہ دیا۔۱۹۷۴ء میں ڈاکٹر منظر اعظمی نے فتاحی کے اس قول کی جانب نشاندہی کی کہ

"بظر از خاک مشرق شید طربناک"

لہذا ۱۹۷۴ء میں یہ بات صاف ہوگئی کہ حسن ودل کے تمام حصے کرشن مشر کی تصنیف کے خوشہ چیں ہیں ۔وقتاً فوقتاً مشرقی اور مغربی ادیبوں نے کرشن مشر کے ڈرامے کا لفظی ترجمہ کیا۔ ہندوستان میں اس کی نقل کوئی نئی بات نہیں ۔لیکن عزیز احمد کی تحقیق کی روشنی میں ڈاکٹر منظر اعظمی کی یہ تحقیق پر کئی سوالیہ نشانات پیدا ہوجاتے ہیں۔

صفحہ ۲۱ پر قصہ حسن دل کا عالمی سفر (مختلف زبانوں کی ایک فہرست شائع کی ہے۔

سنسکرت

۱) ہر بودھ چندر والے (طلوع ماہِ عرفان) از کرشن مشرا ۱۰۵۱ء تقریباً

۲) ہر بودھ چندر والے (طلوع ماہ عرفان) از شری ہری

۳) ہر بودھ چندر والے (طلوع ماہ عرفان) از۔ ویدانت وشیک

۴) ہر بودھ چندر والے (طلوع ماہ عرفان) از کشن داس بھٹ

فارسی ایران: (۱) دستور العشاق وحسن ودل۔ از : فتاحی (۱۴۳۶ھ) (۲) مثنوی بنام حسن ودل ۔از: اہلی شیرازی (۳) حسن ودل ۔ از: ابن محمد شفیع رازی ۱۲۶۴ھ (۴) حسن ودل ۔ از: فتوحی ۱۳۴۲ھ (۵) حسن ودل (مصور) مخطوطہ نمبر ۱۱۸۶۳

فارسی ہندوستان: (۱) قصہ حسن ودل ۔صلاح الدین صرفی ۱۵۸۵ھ (۲) قصہ حسن ودل ۔ داؤد ملچی (۳) قصہ حسن ودل ۔ بیخود (۴) قصہ حسن ودل ۔ بیدل (۵) حسن وعشق ۔نعمت خان عالی (۶) حسن و عشق ۔ نامعلوم (۷) (حدائق العشاق) ملارضی بن محمد شفیع (۸) (حدائق العشاق) بیراگی (۹) قصہ حسن ودل ۔ بنوالی داس ولی (۱۰) قصہ حسن ودل ۔ بنام، گلزار حال، منشی کنواسی داس (عہد شاہجہاں) (۱۱) قصہ حسن ودل ۔ بلی رام سادھو (۱۲) قصہ حسن ودل ۔ بنام مجاریہ سلیمان حسن وسلطان عشق (۱۳) حسن وعشق۔ جیٹھ بل ہندو ۱۵۱۷ھ (۱۴) حسن وعشق ۔ ملا طغرا مشہدی متوفی ۱۰۷۸ھ (۱۶) پربودھ چندر ودے از مولچی

رام ونسخہ کا زاز گلزار حال از بال چند کا یستھ بھارت اتیہاس سنشو دھک منڈل (نمبر ۸/۷۷۳) پونہ

دکھنی اردو: قصہ حسن و دل۔ ملا وجہی ۱۶۳۵ء (۲) قصہ حسن و دل۔ خواجہ خیر الدین (۳) قصہ حسن و دل۔ ذوقی ۱۶۹۷ء (۴) قصہ حسن و دل۔ بحری ۱۶۰۲ء (۵) قصہ حسن و دل۔ قادری ۱۷۴۵ء (۶) قصہ حسن و دل۔ خاتم دکھنی (۷) قصہ حسن و دل۔ عطائی (مخزونہ: راقم) (۸) قصہ حسن و دل۔ دو نا معلوم مثنویاں (۹) قصہ حسن و دل۔ شاہ تراب چشتی (۱۰) قصہ حسن و دل۔ بنام شمع پروانہ سید امیدی ۱۸۴۸ء (۱۱) قصہ حسن و دل۔ حکیم میر علی خان عالی ۱۸۴۸ء

اردو: ۱) قصہ حسن و دل۔ گلزار سرور نثر ۱۲۷۵ھ از رجب علی بیگ سرور، حدائق العشاق کا ترجمہ (۲) قصہ حسن و دل۔ حدائق العشاق، فتاحی کی دار العشاق کا ترجمہ ہے۔ عبدالرحمٰن حیرت ۱۸۷۰ء (۳) قصہ حسن و دل۔ حضرت نظیر شاہ (۴) قصہ حسن و دل۔ بنام حسن فطرت ۱۸۹۰ء عبرت گورکھ پوری (فراق گورکھپوری کے والد) تعویز ایمان (۵) قصہ حسن و دل۔ تعویز ایماں اور مہتاب معرفت (۶) قصہ حسن و دل۔ از شاہ بھیک ۱۸۰۱ء (۷) حسن و عشق۔ (مثنوی) عبدالروف شعور، ولد شیخ حسن رضا بلگرامی (۸) حسن و عشق۔ مثنوی۔ ۱۸۳۷ء ڈھاکہ۔ یونیورسٹی لائبریری میں مکمل نسخہ موجود ہے۔ مطبوعہ ۱۹۶۸ء از حبیب اللہ (۹) گلشن معرفت لالہ رام جس محیط و مغموم ۱۸۰۳ء (۱۰) حسن و عشق۔ محمد جواد بسمل ۱۲۰۳ء (۱۱) حسن و عشق۔ جرأت بحوالہ سید مطیع الحسن، اردو، اپریل ۱۹۵۴ء (۱۲) گل و ہرمز موسومہ بہ حسن و عشق۔ از غلام حیدر عزت (۱۳) طلسم حیرت تمثیل کی جزوی روایت کا نثری نمونہ، از: جعفر علی خان شیون

گرمکھی (پنجابی) پر بودھ چندروے کا ترجمہ گیان داس سادھو (رچنا کال) ۱۷۷۹ء

انگریزی (English) (۱) پر بودھ چندروے کا ترجمہ آزار تھر براؤن ۱۸۰۱ء (۲) پر بودھ چندروے کا ترجمہ ولیم پرائس ۱۸۲۱ء

(۳) پر بودھ چندروے کا ترجمہ جے ٹیلر ڈایم ڈی ۱۸۱۱ء (۴) پر بودھ چندروے کا ترجمہ دوبارہ۔ از گوشا لکر ۱۸۷۲ء (۴) پر بودھ چندروے کا ترجمہ گرین شیلڈس ۱۹۲۶ء

☆☆☆

طلسم ہوشربا

عزیز احمد

ساحری بہت پرانی چیز ہے۔ انسان پہلے جادو پر ایمان لایا اور پھر مذہب پر۔ اور جہاں مذہب پر ایمان راسخ ہے وہاں بھی یہ عقیدہ ابھی تک راسخ ہے کہ جادو برحق ہے' لیکن جادو کرنے والا کافر۔ اسی عقیدے پر طلسم ہوشربا' اور اس سے پہلے کی طلسماتی داستانوں کی بنیاد ہے۔

ادب میں ساحری ادب کی صبح کاذب کے ساتھ در آئی۔ ایلیڈ کھرا کھرا رزمیہ ہے جس کے کردار یا انسان ہیں یا دیوتا۔ لیکن دیوتا انسانوں سے زیادہ مشابہ ہیں۔ یہ یونانی مذہب اور یونانی علم الاصنام کی بڑی خصوصیت تھی کہ انہیں کوئی شے انسان اور اس کی کمزوریوں اور کبھی کبھی اس کی خباثتوں سے زیادہ حسین معلوم نہیں ہوتی تھی۔ لیکن اوڈی سی میں رزمیہ رفتہ رفتہ داستان بن جاتا ہے۔ بزم کو رزم پر' عشقیہ عنصر کو شجاعت پر' سیاحی اور آوارہ گردی کو ایک ہی مرکزی جنگ پر فوقیت مل جاتی ہے۔

سرس جادوگرنیوں کی رانی ہے اور بہت سی حسین جادوگرنیاں جو خوبصورت بھی ہیں' بدہیئت بھی' جن کا مشرق اور مغرب کے ادب اور رومان پر راج ہے' سرس ہی کے نقش قدم سے پیدا ہوئی ہیں۔ سرس ہی فاتا مورگانا یا غول بیابانی ہے۔ وہی سپنسر کی ''ڈویسا'' اور فتاحی کی ''غیر'' ہے۔ وہی کیٹس کی ظالم حسینہ ہے' وہ شجاع اور بہادر جنگجو سرداروں کو پھسلا کر لے جاتی ہے۔ کبھی انہیں بانو بنا دیتی ہے۔ انہیں گرفتار کرا دیتی ہے کبھی ان کا دھڑ نصف پتھر کا ہو جاتا ہے۔ یہ ایک طرح سے عورت کی ذات اور اس کی جنس پر طنز ہے۔ قرون وسطےٰ میں تقریباً ہر عورت میں جادوگرنی کے کچھ نہ کچھ خصائص نظر آہی جاتے تھے۔

اوڈی سی' سے طلسمات کی بہت سی داستانیں ''ہزار افساں'' میں منتقل ہوئی ہیں۔ سند باد کی بہت سی

داستانیں اسی ذریعے سے آئی ہیں' یک چشم ویوسائیکلوپ کا اصلی وطن اوڈی سی اور یونانی ڈرامہ ہے۔ پیر تسمہ پا بھی یونانی نژاد ہے لیکن ''ہزار افساں'' سے جب ''الف لیلہ ولیلۃ'' کی تعمیر ہوئی تو بہت سے عربی عناصر ایسے شامل ہو گئے جن کی بنیاد یونانی یا عجمی نہیں بلکہ کتاب الاغانی کی طرح خالص عربی تھی اور ہارون الرشید کے زمانہ کا بغداد اس سحر کا بند' اس کی روک بن گیا۔ اگرچہ سحر کو پھر بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔

اس کے بعد مشرق میں ساحری کے افسانوں کا ارتقا عربی مزاج کی کشمکش سے معمور ہے۔ اس لڑائی میں عجمی عنصر کو بالآخر فتح ہوئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عجمی مزاج مقابلتاً زیادہ زوال پسند تھا۔ اور وہ قومی اور ملی انحطاط کے زمانہ میں زیادہ نمایاں ہوا۔ عربی مزاج کی آخری جھلک میر امن کے ''باغ و بہار'' میں نظر آتی ہے جس میں الف لیلہ ولیلۃ کا ''انسانی ٹھہراؤ'' کچھ کچھ باقی ہے۔ فسانہ عجائب خالص عجمی قسم کی چیز ہے۔

شمالی ہند میں دہلی اور لکھنو کے مکاتب شعر ایک لحاظ سے عربی و عجمی مزاج کے اس فرق کی ظاہر کرتے ہیں۔ فرق اتنا ہے کہ دہلی میں آہستہ آہستہ عربی مزاج (میر درد) پر عجمی مزاج (غالب) غلبہ پا جاتا ہے۔ لکھنو میں عجمی مزاج (آتش) کی انتہا ہندوستانی مزاج (جان صاحب) پر ہوتی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ ''داستان امیر حمزہ'' فیضی نے سب سے پہلے اکبر کی فرمائش پر لکھی۔ اگر یہ نظریہ صحیح ہے تو ایک عالم شاعر نے ایک اُمی بادشاہ کے لئے زرمیہ کی مٹی پلید کی۔ یہ تباہ کاری اس نے بڑے آسان اور بڑے مہلک ذرائع سے کی۔ قدیم داستان سے اس نے تین طرح کے کردار لئے۔ ہیرو جو ہر دشمن پر غالب آجاتا ہے۔ دشمن یا لعین یا رقیب جو دنیا کی ہر برائی کا ارتکاب کرتا ہے اور ہیرو کا رفیق جو پرانے قصوں داستانوں کا مسخرا تھا' اسے اس نے عیار بنا دیا۔ عیار پہلے بھی ہوا کرتے تھے لیکن اس سے پہلے عیاری محض جزووقتی مصروفیت تھی۔ داستان امیر حمزہ میں عیاری ہمہ وقتی پیشہ ہے۔ عمرو عیار کا نام دنیائے افسانہ کے کرداروں میں بڑی خاص جگہ کا مالک ہے۔ بہت سے کردار جن میں سرشار کا خوجی بھی شامل ہے اس کی امداد کے بغیر وجود میں نہ آتے۔

عیاروں اور عیاری کی بڑی سخت ضرورت تھی۔ مذہبی نقطہ نظر سے جادو برحق ہے' جادو کرنے والا کافر۔ سوال یہ تھا کہ لشکر اسلام جادوگروں کا مقابلہ جادو سے تو نہیں کر سکتا۔ ساحری کے بجائے عیاری کا حربہ جو جائز حربہ ہے' لشکر اسلام کے تحویل کیا گیا۔ اب عیار ہر طرح ساحر کا مقابلہ کر سکتا تھا۔

طلسم ہوشربا جو فسانہ آزاد اور مغربی اثرات سے کچھ ہی پہلے کے تمدن کے دور انحطاط میں لکھی گئی' ہیرو پر عیار کی فتح کی نشانی ہے۔ یوں تو عیار جادوگر کا مقابلہ کرتا ہے لیکن اس لئے کہ اب جادوگر یا کافر سے

مقابلہ کرنے کے لئے ہیرو باقی نہیں رہا۔ ہیرو کا زیادہ تر وقت عیاشی میں صرف ہوتا ہے اور اسی عیاشی کی علت میں وہ بار بار گرفتار بلائے سحر ہوتا ہے اور ہر بار اس کا عیار اس کی مدد کو پہنچتا ہے۔ ہیرو اب محمد شاہ رنگیلا اور فرخ سیر اور نصیر الدین حیدر اور واجد علی شاہ بن چکا ہے۔ نادر شاہ ایرانی یا مرہٹوں یا انگریزوں یا کسی قسم کے لشکر کفار یا جادوگروں کے لشکر کی یلغار ہو تو عیار جن میں نظام الملک کا نام سب سے نمایاں ہے جس نے ہر ایک سے عیاری کی اور اپنا ہی الو سیدھا کیا' مقابلہ کرتا ہے' توڑ جوڑ کرتا ہے' سازش کرتا ہے اور جادوگروں کو چکمہ دے جاتا ہے۔ عورت کا بھیس بنا کر نہ سہی جو طلسم ہوشربا کے عیاروں کا خاص الخاص اصول تھا' گلے میں صافہ ڈال کے مسجد میں نادر شاہ ایرانی اور اس کی خون آشام تلوار کے سامنے دوزانو ہو کر اور یہ کہہ کے کہ۔

کسے نہ ماند کہ دیگر بہ تیغ ناز کشی
مگر کہ زندہ کئی خلق راد باز کشی

ooo

لیکن اور بچارے عیاروں کی عیاری کے باوجود قتل عام ہوتے ہی رہے۔ صرف داستان طلسم ہوشربا میں فتح زیادہ تر عیاروں کی ہوئی۔ اصل میدان میں ہیرو کی طرح عیار بھی جادوگر سے ہار گیا۔ اسی لئے اردو زبان میں داستان وطلسمات کا خاتمہ بالخیر ہوا اور سرشار کے فسانہ آزاد نے طلسم ہوشربا کی جگہ لے لی۔

لیکن طلسم ہوشربا لکھنو کے خارجی تمدن اور اس دور کی ذہنی پینک کا غالباً سب سے وسیع اور جامع مظہر ہے۔ اس میں کئی ادبی روایتیں ملتی ہیں۔ کہیں کہیں ''فسانہ عجائب'' کی مقفع اور مسجع عبارت جواب اتنی زیادہ مسجع نہیں رہی لیکن اس میں وہ چٹ پٹا پن ہے جو ''فسانہ عجائب'' کے مصنف کو نصیب نہ ہو سکا۔

یہ صدا سن کر شہزادے نے نگاہ اٹھا کر دیکھا۔ ایک اختر آسمان دلربائی' گوہر دریائے آشنائی' گل گلزار نازکی بلبل' شاخسار دلبری' یوسف جمال' زلیخا خصال' ماہ کی صورت' چکور کی سیرت' لیلیٰ کی سج' مجنوں کی دھج' شمع کا رنگ' پروانے کا ڈھنگ' بزم کی آرائش' پہلو کی زیبائش' نیند کی کھونے والی' لپٹ کر سونے والی کو ملاحظہ کیا کہ سرگرم گفتار ہے۔

شعر بھی بہت سے ہیں۔ مثنویاں جن میں زبان کا ذائقہ اور محاورے کی چسکی ''گلزار نسیم'' سے زیادہ ہے اور شوق کی عشقیہ مثنویوں سے کم نہیں۔

حسن لا ثانی ایک عالم میں
پھول سا تن عرق کے شبنم میں
ہائے وہ نچا کھچا مکھڑا
تمتمایا وہ چاند سا مکھڑا

ooo

جس طرح لکھنو کی غزل کو ریختی کو اور خاص کر مثنوی کو نسوانی سراپا کی تفصیلات سے عار نہیں آئی، طلسم ہوش رُبا میں بھی ایسے ہزاروں مقام آتے ہیں۔

رنگ بھبوکا، پیٹ ملائم اور کچوں میں سختی ہے
سینے سے لے ناف تلک ایک صندل کی سی تختی ہے

ooo

طلسم ہوشربا کی عورتیں زیادہ تر جادوگرنیاں ہیں۔ شریف جادوگرنیاں اور رذیل جادوگرنیاں۔ الہڑ جادوگرنیاں اور چالاک جادوگرنیاں، کٹنایاں اور بلائیں۔ لیکن قصے کی تہہ کے نیچے یہ سب اس زمانے کے لکھنو کی عورتیں ہیں جن کی جھلک ہمیں جرأت کی غزل، شوق کی مثنویوں اور سرشار کے فسانہ آزاد میں بھی نظر آتی ہے۔ ان میں سبھی طرح کی عورتیں ہیں، بیگمات جو زہر عشق اور دوسری مثنویوں کی عورتوں کی طرح چھپ چھپ کے عاشقی کرتی ہیں۔ رسوائی سے ڈرتی ہیں لیکن عشق سے بھرپور بدمست جوانی کے عشق سے باز نہیں آتیں۔ چوک کی رنڈیاں جن کی بات چیت، نرت میں شہد پن ہے۔ مٹکنے والی خادمائیں اور اصلیلیں انکار کا مطلب اقرار ہے اور کا اقرار، جیسے:

محبوب بولی ''چل باتیں نہ بنا۔ مجھے مردوئے دم دھاگے، جھانسے نہ بتا۔ میں کم بخت سرکار کے کام کو باہر آئی تھی، یہاں جان غضب میں پڑ گئی''۔

یا شوق کی ٹکر کا معاشقہ۔ یہ کہہ کر ایسا منہ بنایا کہ بادشاہ بے قرار ہو گیا، چاہا کہ بوسہ لے لوں، لیکن اس نے ہاتھ سے منہ ہٹا دیا کہ 'لو صاحب یہ بے عزتی دیکھو۔ جمشید جانے مجھے یہ دل لگی اچھی نہیں لگتی۔ بھری محفل میں میری آبرو اُتار لی۔

جو زیادہ اچھے طبقہ کی ہیں ان کا حال یہ تھا:

ذائقہ دل میں سب کی سب ہم سن
جھانکنے تاکنے کے ان کے دن
بے جگت بات وہ نہ کرتی تھیں
اپنی چالاکیوں پر مرتی تھیں

ooo

کہیں یہ "یکساں" قسم کی عورتیں اپنے درمیان کسی سچ مچ کے کردار کو جنم دیتی ہیں جیسے سوگند جو اپنے محبوب عیار سیارہ کی طرح بطور ایک منفرد کردار کے عام سطح سے بلند ہوتی ہے۔

"سوگند نے جو یہ کلام سنے' سیارہ پر ایک دوتہر مارا کہ موئے مرجیا بن' خدا تجھے غارت کرے۔ جھوٹے! لو صاحب' بھلا ایسی میری کیا کھاٹ کٹی تھی جو اس سے اشارے کرتی۔ میں تو اس سے لوٹا بھی نہ اٹھواؤں۔ موا اپنے حوصلے نکالتا ہے' ارمان پورے کرتا ہے۔ جوانا مرگ تو اسی ہوس میں رہے گا۔ میں کبھی تھوکوں گی بھی نہیں"۔ سیارہ نے کہا۔ "منہ سے یہ باتیں سب کے سنانے کو کرتی ہو اور اپنے ہاتھ سے لپٹا کر اشارہ کرتی ہو کہ یوں گلے سے لگاؤں گی"۔

بغاوت بھی ہے لیکن کچھ سہی ہوئی' کچھ مکاری کے ساتھ ملکہ پر جب شک کیا جاتا ہے اور اس کی ماں اسے باہر جانے سے روکتی ہے تو وہ کہتی ہے: "چاہے میری جان جائے یار ہے مجھے تو سیر کا لپکا ہے' گھر میں گھٹ کے تو نہ بیٹھوں گی' ضرور سیر کو جاؤں گی۔ یہی نہ ایک جان ہے' چاہے خدا لے چاہے بندہ لے۔ آپ مجھے کاٹ بھی ڈالئے گا تو میں بغیر جائے نہ رہوں گی۔ اور جن لوگوں نے آپ کو بھڑکایا ہے' انہیں میں خوب جانتی ہوں۔

غرض چوک کی طوائف سے لے کر اچھے گھرانوں کی بہو بیٹیوں تک' سب کی بولی بھولی ہے' اطوار ہیں' انداز میں۔ مقطع وہی ہے خلوت' لیکن خلوت میں باوجود عریانی اور عیاشی کے ناموس کا لحاظ رہتا ہے۔ اخلاقاً نہیں مذہباً۔

طلسم ہوش ربا دراصل عورتوں کی داستان ہے۔ جیسے لکھنوی تمدن عورتوں یا بقول فراق "مصحفن" کا تمدن تھا۔ یہ عورتیں ساحرہ ہیں اور مردوں کو انگلیوں پر نچاتی ہیں' اپنے بناؤ سنگھار سے ہیرو' جادوگر' عیار ناظرین کرام سب کا دل چھینتی ہیں۔ مردوں میں صرف عیار ابھرتے ہیں۔ لیکن ان کی عیاری کا سب سے

بڑا کارنامہ عورتوں کا بھیس بدلنا ہے۔ عورتوں کا بھیس بدل کے شہزادیاں' خواصیں' مغلانیاں' کہاریاں' مہترانیاں بن کے' عورتوں ہی کے نخرے دکھا کے' تریا چرتر کے زور پر ہی عیار جادوگروں اور جادوگرنیوں کو زیر کرتے ہیں۔ وہ چیز جو داستان امیر حمزہ میں عمرو عیار کی زنبیل تھی۔ طلسم ہوشربا میں تریا چرتر ہے۔ اس میں ہزار ناز و انداز ہزار اٹھائیں۔ ہزار جوبن' دس ہزار عشوے' نخرے ناز' مکاریاں ہیں۔ بچارے لشکر کفار' لشکر جادوگراں سب سے بڑی کمزوری عورت ہے۔ عیار ایک لاکھ مرتبہ عورت کا بھیس بدل کے جادوگروں کو چکمہ دیتے ہیں۔ عطر بے ہوشی سنگھاتے ہیں اور جادوگران کی یہ چالاکی سمجھ نہیں پاتے۔ یہی عیار عورتوں کا بھیس پھر بدلیں تو یہی جادوگر پھر ایک لاکھ مرتبہ چکمہ کھانے کو تیار ہیں۔ لشکر کفار کی تمام حسین نازنین عورتیں لشکر اسلام کے ہیروؤں اور عیاروں سے عشق میں مبتلا ہوتی ہیں۔ ایک لاکھ مرتبہ بہت ہی دھندلے نقوش پر منصور موہنا' حسن انجلینا' ملک العزیز ورجنا اور فلپانا کے نقشے تیار ہوتے ہیں لیکن لشکر اسلام کی کوئی عورت کسی ساحر کے ہتھے نہیں چڑھتی۔ یہ خواتین یعنی امیر حمزہ صاحبقران کے لشکر کی مائیں بہنیں' بیٹیاں' غالباً سات سات نقابیں اوڑھے دور دراز ملکوں میں محفوظ بیٹھی ہیں۔ ۱۹۴۷ء تک غریب اردو داستان گو' ناول نگار' افسانہ نویس ایسے خواب خرگوش میں مبتلا رہے کہ ہر ہیرو ہمیشہ لشکر امیر حمزہ صاحبقران کا ہوگا۔ اور ہیروئن لشکر افراسیاب کی یہاں تک کہ جب سامری اور جمشید کے نام لیوا لشکر امیر حمزہ کی پچاس ہزار عورتوں کو اٹھا لے گئے تو یہ موضوع داستان گوئی کے قابل سمجھا گیا۔ لیکن اس طرح کہ ہر وہ جادوگر جو لشکر امیر حمزہ کی کسی دوشیزہ کو اٹھا لے گیا' سچا مومن تھا۔ اور ہر وہ عیار جو اسے چھڑا لایا یا واپس لے آیا' تیرہ دروں کا فرتھا اور یہ کہ واپسی کے بعد دختران لشکر امیر حمزہ کی اغوا کے زمانہ سے زیادہ بے حرمتی اور بے عصمتی ہوئی وغیرہ وغیرہ۔ لیکن ادبی احتساب کچھ ایسا ہے کہ میں طلسم ہوشربا کے متعلق مضمون لکھ سکتا ہوں' آج کے افسانہ نگار کے متعلق کچھ نہیں کہہ سکتا۔

مرا حرفیست اندر دل اگر گویم زبان سوزد
دگر دم در کشم ترسم کہ مغز استخواں سوزد

خیر یہ تو جملہ معترضہ تھا۔ کہاں لشکر افراسیاب اور قصور طلسم اور حنظل جادو اور کہاں یہ عالم خاک و باد' طلسم ہوش ربا میں یہی تو خاص بات ہے کہ وہاں زمانہ کا مرور اور مکان کی سمتیں اور جہتیں ساکن اور لامحدود ہیں۔ وہاں کب اور کہاں کا وجود نہیں اور مردوں کے بجائے عورتوں کی حکومت ہے جہاں عورتیں نہیں مرد اغوا کیے جاتے ہیں۔

یہ اور بات ہے کہ کہیں سچ مچ کے زمان ومکان دخل در معقولات کر جاتے ہیں۔ عورتوں ہی کا بھیس بدل کے۔ یہی کیفیت سیارہ دیکھتا سنتا بارہ دری تک جا پہنچا۔ یہاں تلنگوں کا پہرہ کھڑا تھا۔ ایک تلنگن پکاری، ہوکس ویئر؟

غلامی زمانے کے مردِ خالص کے قدموں میں بھی بیڑیاں ڈال ہی دیتی ہے۔

ماضی کا ساتھ لئے بغیر حال اور مستقبل سمجھ میں نہیں آسکتا۔ زبان ماضی کا سب سے بڑا تحفہ ہے۔ یہ سب سے بڑی اجتماعی روایت ہے جو فرد کا رشتہ فرد سے اور زمانہ کا رشتہ زمانے سے باندھتی جاتی ہے۔ ابرنیساں کی طرح یہ موتی برساتی ہے لیکن ہر موتی گوہر یکتا ہے اگر کوئی ایک موتی گم ہو گیا تو پھر کوئی کیمیائی نسخہ اسے بنا نہیں سکتا۔

ایسے ہزاروں موتی طلسم ہوش ربا میں بکھرے پڑے ہیں۔ بدقسمتی سے جدید نصاب تعلیم اور بعض جدید ادبی تحریکوں نے ہماری زبان کی دولت ہم سے چھین لی ہے۔ ہم ان الفاظ کا مفہوم ادا کرنے کے لئے انگریزی الفاظ کا ترجمہ کرنا چاہتے ہیں جو ہماری زبان میں پہلے ہی سے موجود ہیں اور اس کوشش میں منہ کی کھاتے ہیں۔

طلسم ہوش ربا لکھنو کی بنی بنائی نکھری ہوئی زبان کا خزانہ ہے۔ اس کی عظیم الشان وسعت میں سینکڑوں الفاظ اور محاورے ایسے ہیں جنہیں ہم بھولتے جا رہے ہیں۔ مثلاً کوئی ایک صفحہ لیجئے اور لفظوں اور محاوروں کی بھولی ہوئی دولت گنئے۔

ڈمرو، اسنی، بیر بلانا، اگیار، پڑھنت، منتر جگانا، جنتر بنانا، کلچڑیاں، پون تانا، میان وغیرہ۔

ہر طرح کی زبان محفوظ کی گئی ہے اصلی ہو یا روایتی۔ مثلاً کٹنیوں کے بول۔

''ہمارے کام کو آپ کیا پوچھتے ہیں؟ ہم نے سینکڑوں گھر غارت کر دئے۔ لاکھوں کو بہلا پھسلا کر بیچ ڈالا۔ ہزاروں نسبتیں اور بیاہ کرا دیئے اور صدہا طلاقیں دلائیں اور بہت بہو بیٹیاں جن کا دامن تک کسی نے نہ دیکھا تھا ان کو نو نو یار کرا دیئے اور بڑے بڑے اڑیل مہاجنوں کے گھر بھید بتا کر چوروں کو کدایا' جہاں ہوا نہ جا سکتی تھی وہاں کا حال بتایا۔ ہم آگ لگا کے پانی کو دوڑتے ہیں۔ دوست رہتے ہیں اور دشمنی کرتے ہیں۔ ہمارے کاٹے کو منتر نہیں کٹے تو زمین میں سما جائیں۔ آسمان پھاڑ کر تھگلی لگانا ہمارے بائیں ہاتھ کا کرتب ہے۔ عرش اعظم ملنے لگے۔ اس طرح دل ستائیں''۔

یا دوانی چلم اڑانے والوں اور ساقنوں کی چھیڑ چھاڑ۔

''کوئی کہتا تھا' ساقن کے دم کی خیر۔ آج پیڑو پر کی ہم کو بھی پلوایئے' ساقن کہتی تھی' بیٹا اب تو انگیا کے اندر کی پیو۔ یہ بہت عمدہ ہے' دم بدم چلم جما کر دیتی تھی۔ خریداروں میں یہ بحث تھی کہ ایک کہتا تھا۔ ''سر کرو' دوسرا کہتا تھا'' کیا ہم کو پست پینے والا مقرر کیا ہے؟'' اس چلم کو تم سر کرو۔ اب کی دو آنے کی بھروائیں گے تو ہم سر کریں گے' کوئی کہتا تھا' اور پھٹک کر بھرا آگ رکھنا' کوئی کہتا تھا' ہماری چلم پر ببکل کی آگ دھرنا۔

سب سے بڑھ کر یہ کہ ادب میں زبان کے سوا زندگی کی تسخیر اور اس کے تحفظ کا کوئی آلہ نہیں۔ ایک میلہ کی تصویر ملاحظہ کیجئے جو اس زبان میں لکھی گئی تھی جسے ہم بھولتے جا رہے ہیں منظر آج تک نہیں بدلا۔ ہم میں سے بہتوں نے دیکھا ہوگا۔ لیکن اسی منظر کو آج کل کے افسانوں کی زبان میں لکھنے کی کوشش کیجئے۔

''مہاجن نیچے جامے پہنے لڑکوں کو ساتھ لئے سیر کراتے پھرتے ہیں۔ ہندونیاں اپنا اپنا بناؤ کئے پھر رہی ہیں۔ ان میں رام جنیاں بھی ہیں۔ کہیں طوائف بناؤ کئے آشناؤں کو ساتھ لئے بیٹھی ہے۔ کلیجی کے کباب بھن رہے ہیں۔ کہیں ایک رنڈی پر دو عاشق ہیں۔ اس پر قصہ ہوا ہے۔ کہیں لونڈے پر جھگڑا ہوا ہے۔ تلوار چلی ہے۔ دوڑ گئی ہے لاگیں لگ رہی ہیں۔ نٹ تماشہ کر رہے ہیں۔ نٹنیاں ناچ رہی ہیں۔ جھولے پڑے ہیں' ساون ہوتے ہیں' درختوں کے نیچے دریاں بچھی ہیں۔ شریف لوگ بیٹھے ہیں۔ ایک سمت افیونی بیٹھے ہیں' افیوں گھلتی ہے۔ گنے چھلتے ہیں۔ حقے توے کے بھرے رکھے ہیں۔ ایک امرود چھیلا ہے۔ اس کے ٹکڑے کر کے باہم سب کو تقسیم کیا ہے۔ کوئی کہتا ہے میں گنا ایسا چھیلتا ہوں جیسے شمع۔ کسی نے مزعفر کی بوٹی نکالی ہے۔ ایک ایک ریشہ باہم دیا۔ تعریف ہو رہی ہے کہ جیبی کی کرواہٹ ہے' بعض اونگھ رہے ہیں' من منا کر بات کرت کرتے ہیں۔ تالاب میں جا بجا لوگ نہاتے ہیں۔ ہندو چندن رگڑ رہے ہیں۔ تلک دیتے ہیں۔ کھور صندل کے اور قشقے ہاتھوں پر کھینچ رہے ہیں۔ کہیں درخت تلے لگن پر گھڑا رکھا ہے۔ پینڈے میں اس کے مہین سوراخ کیا ہے۔ نیچے سری مہادیو کی مورت رکھی۔ اس پر بوند بوند پانی ٹپکتا ہے۔ اشراف مٹھائی لیتے ہیں' گنوار مولی' جوار اور گڑ کھا رہے ہیں۔ ہنڈولے گڑے ہیں۔ سوانگ کے تخت آتے ہیں۔ سیف' برجی' سانگ نگلتے ہیں۔ کوئی منہ سے سوت نکالتا ہے۔ کوئی ہار نگلتا ہے۔ پھول اگلتا ہے۔ یہی کیفیت دیکھتے دیکھتے وہ رات تمام ہوئی۔

غرض لکھنو کا وہ تمدن جو کچھ تو واجد علی شاہ کے ساتھ مٹیا برج ہجرت کر گیا۔ کچھ غدر میں لٹا' کچھ غدر کے بعد کی انگریزیت کی نذر ہو گیا اور باقی ۱۹۴۷ء کی نذر ہو گیا۔ اس تمدن کی اتنی جامع اور ہمہ گیر تصویر شاید ہی کہیں اور ایسی ملے گی جیسی طلسم ہوش ربا میں ہے۔ اس تمدن کے بہت سے ملفوظات اب بھی لکھنو کی روز

مرہ کی زندگی میں حکایتوں اور لطیفوں کے طور پر سننے میں آجاتے ہیں۔ غدر میں جب ایک گورا ایک لکھنوی بانکے کو گولی کا نشانہ بنارہا تھا تو اس کا یہ کہنا۔ قبلہ گورے ذرا سنبھل کے، کہیں خدانخواستہ گھٹنے میلے نہ ہو جائیں، یا لکھنو کے اکے والے کا ایک بہت زیادہ موٹے تازے مسافر سے یہ سوال حضور کیا ایک ہی دفعہ میں لے چلوں؟

جہاں کہیں یہ تمدن کتابوں میں محفوظ ہے۔ باوجود اپنی نسائیت انفعالیت اور جمود کے اپنی شیرینی، دلکشی، لطافت، رنگینی کے باعث یادگار رہے گا۔ کم سے کم یہی طلسم ہوش ربا کا بہت بڑا امتیازی نشان ہے۔ اس بحرِ ذخار میں پرانے لکھنو کی زندگی اور اس کی زبان لہریں لے رہی ہے۔ اس انتخاب میں محمد حسن عسکری کا معجزہ یہ ہے کہ انہوں نے بحرِ ذخار کو بڑی کامیابی سے کوزے میں بند کیا ہے۔ چھانٹ چھانٹ کر عطر جمع کیا ہے اور خس وخاشاک کو پھینک دیا ہے۔

شاید یہ اردو زبان میں مشکل ترین نوعیت کا انتخاب تھا لیکن اس انتخاب کی کامیابی پر کوئی شک نہیں کر سکے گا۔ اس میں ہر کام کی چیز سما گئی ہے۔ ایک طرح سے یہ بھی عمرو عیار کی زنبیل ہے۔

☆☆☆

آب حیات (تاریخی افسانہ)

عزیز احمد

''اور خدائے تعالیٰ نے کہا۔ دیکھو! آدمی ہمارے جیسا ہوگیا ہے۔ کیونکہ وہ نیک اور بد کو پہچاننے لگا ہے اور اب کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ اپنا ہاتھ بڑھائے اور زندگی کے درخت کا پھل بھی کھالے اور غیر فانی ہو جائے۔

اس لئے خدائے تعالیٰ نے اسے باغ عدن سے نکلوا دیا تا کہ وہ اس زمین پر ہل چلائے جس کی مٹی سے وہ بنایا گیا تھا۔

اس لئے اس نے انسان کو باہر نکلوا دیا اور اس نے باغ عدن کے مشرق میں فرشتوں کو مقرر کیا جن کے ہاتھ میں چمکتی ہوئی تلواریں تھیں جو ہر سمت پلٹ سکتی تھیں۔ تا کہ وہ زندگی کے درخت کے راستے کی نگہبانی کریں''۔

(توریت۔ کتاب آفرینش)

گل گامش، بابل کا سب سے طاقت ور انسان جس سے بابل کے دیوتا لرزتے تھے اپنے دوست این کی دو کی لاش کے سامنے کھڑا تھا اس کے چہرے کے اعصاب غضب اور رانج کی شدت سے کھنچ گئے تھے۔ اس کے جسم کا فولاد اس آگ میں جل رہا تھا جو اس فولاد کو جلا سکتی تھی، پگھلا نہیں سکتی تھی۔

اور گل گامش نے یوں بین کیا، دیوتاؤں کے سے وقار سے

''میرے دوست، میرے چھوٹے بھائی جو پہاڑوں کی ڈھلوان پر میرے ساتھ جنگلی جانوروں اور میدانوں کے شیروں کا شکار کرتا تھا۔ این کی دو میرا دوست، میرا چھوٹا بھائی جو میرے ساتھ پہاڑوں کے دامن میں گورخر اور میدانوں میں شیروں کا شکار کرتا تھا جو میرے ساتھ ساتھ ہر معرکہ سر کرسکتا تھا جو چوٹی

دار چٹانوں پر چڑھا اور جس نے آسمان کے سانڈ کو پکڑا اور ہلاک کر دیا۔ جس نے ہواوا کو اٹھا کر پٹک دیا جو جنگلوں میں رہتا تھا۔ بتا اب یہ کون سی نیند ہے جس نے تجھے جکڑ لیا ہے؟ تو سیاہ پڑ گیا ہے اور مجھے دیکھ نہیں سکتا''۔

گل گامش کے دوست کی لاش نے آنکھیں اوپر نہیں اٹھائیں۔ گل گامش نے اس کے دل پر ہاتھ رکھا۔ اس کے دل کی دھڑکن خاموش تھی۔

اور تب یہ ہوا کہ رنج کی جگہ غضب اس طاقتور' اس ہیبت ناک انسان پر طاری ہونے لگا۔ گل گامش پر جس سے دیوتا بھی پناہ مانگتے تھے۔ اس کا دوست کسی معرکے میں کسی بڑی لڑائی میں شیروں کے جنگل میں یا کسی اور انسان یا دیوتا کی تلوار سے ہلاک نہیں ہوا تھا۔ ایک بیماری تھی ایک بخار تھا جس نے اس کے طاقتور ساتھی کو اس قدر جلد نیچا دکھایا۔ وہ جو گل گامش کا ساتھی تھا اور کوئی اس کو نیچا نہ دکھا سکتا تھا۔

گل گامش نے اپنے دوست کو چادر سے چھپا دیا تھا' جیسے دلہن چادر سے چھپائی جاتی ہے اور گل گامش کی شیر جیسی آواز گونج اُٹھی۔ بار بار اور پھر بار بار وہ اپنے دوست کی طرف پلٹتا اور اپنے بال نوچتا اور اپنے ناخنوں سے اپنے جسم سے زرق برق لباس تک کو کھسوٹنے لگتا۔ یہ نقصان ایسا تھا کہ وہ اسے حقیقت سمجھنے کے لئے تیار نہ تھا۔ گویا یہ محض ایک خواب تھا جس کی کوئی اصلیت نہ تھی۔ یہ کہ این کی دو مر ہی نہیں سکتا۔ اور وہ اسے سچ ماننے سے انکار کر رہا تھا۔ سات دن اور سات راتیں گزر گئیں اور اس نے اپنے دوست کو دفن نہیں کیا۔ کیونکہ ابھی اسے یہ امید تھی کہ اس کے بین کی آواز سن کر اس کا دوست جاگ اٹھے گا۔

یہاں تک کہ سات دن اور سات راتیں گزر جانے کے بعد ایک سفید سا کیڑا این کی دو کی ناک سے باہر نکلا۔ یہ اس کی نشانی تھی کہ اس کی لاش اندر سے سڑنے لگی ہے اور تب گل گامش کو یقین آیا کہ انسان کی تقدیر اس کے دوست این کی دو پر غالب آچکی ہے اور اب گل گاش کیلئے یہی باقی رہ گیا تھا کہ وہ کبھی چین نہ لے آرام نہ اٹھائے اور بھٹکے ہوئے شکاری کی طرح گھاٹی گھاٹی، میدان میدان سر ٹکراتا پھرے۔ جنوبی بابل میں ایک شہر تھا اروک۔ اروک کے سردار ہی کا نام گل گامش تھا وہ انسان تھا' دیوتا نہیں تھا۔ ہرقلیس کی طرح، ایک درمیانی کڑی جس میں انسان کی قوت اور مجبوری تھی لیکن دیوتاؤں کا سا آہنی عزم اور استقلال ...... یہ گل گامش ظالم اور جابر تھا اور اس کی رعایا اس سے خوش نہیں تھی یہ بھیڑ بکریوں اور عورتوں کا خراج وصول کرتا تھا اس کے دل میں درد نہیں تھا اور اسے دوسروں کے درد کا احساس نہیں تھا۔ یہاں تک کہ اس کی رعایا نے تنگ آ کے بابل کے دیوتاؤں سے دعا مانگی کہ وہ گل گامش ہی جیسا ایک اور طاقتور انسان پیدا

کریں۔اس کا ثانی' تا کہ یہ دونوں ایک دوسرے کا مقابلہ کرتے رہیں اور رعایا کو چین ملے۔

دیوتاؤں نے اروک کی رعایا کی فریاد سن لی اور این کی دو کو پیدا کیا۔گل گامش کا مدمقابل اور حریف بننے کی جگہ وہ اس کا دوست' ساتھی اور حلیف بن گیا۔ طاقتور انسان اکثر ایک دوسرے کے دوست بن جاتے ہیں اور تب گل گامش کے تکبر' اس کی طاقت اور اس کی چیرہ دستیوں کی کوئی حد نہیں رہی۔اب وہ اپنی رعایا کو بھیڑ بکریوں کی طرح بہت معمولی شکار سمجھتا تھا۔اس کی اور این کی دو کی زد سے آسمانی شکار محفوظ نہیں تھے انسانوں کی کیا حقیقت تھی۔

ان دونوں نے دور دور اور بڑے بڑے خطرناک معرکوں کا بیڑا اٹھایا۔یہ اس گنجان جنگل میں گھس گئے جو سورج کے دیوتا این لل کی ملکیت تھا اور جس کی حفاظت کے لئے اس نے ایک بڑے مہیب دیو ہواوا کو مقرر کیا تھا۔لیکن ان دونوں نے ہواوا کو اٹھا کے پٹک دیا اور اسے ہلاک کر ڈالا اور سورج کے دیوتا این لل کے جلال کو مشتعل کر دیا۔

جب گل گامش اور این کی دو اس ہولناک شکار سے واپس آرہے تھے تو ایشتر کی حسین آنکھ نے گل گامش کا مردانہ جلال و جمال دیکھ لیا اور اس پر عاشق ہوگئی۔ یہ ایشتر اس زمین اور اس ملک میں انا کہلاتی تھی۔ایشتر کے کئی نام تھے اور وہ عورتوں کی سرتاج اور زندگی کی خالقہ اور سب سے بڑی دیوی تھی۔وہ کہیں ایشتر تھی کہیں اشتارتے' وہی ستارہ تھی جسے آسمان پر زہرہ کہتے ہیں اور جو اپنی شہوت ناک نظروں سے انسانوں کو اپنی طرف کھینچتا ہے جس نے ہاروت اور ماروت کو بابل کے کنوئیں میں قید کیا جیسے حضرت یوسف کے بھائیوں نے یا زلیخا نے حضرت یوسف کو...... یہ اشتر مصر میں آئی سس یا دریائے نیل تھی۔ یہی افروڈائٹی یا وی نس تھی یعنی حسن کی یونانی دیوی اور عشق کے دیوتا کیوپڈ کی ماں ,لیکن یہی جونو بھی تھی ۔دیوتاؤں کے دیوتا زیس کی بیوی، اصل میں یہ اشتر تموز کی ماں' بیوی اور بہن تھی جو ہر سال قتل ہوتا تھا اور جاڑے آجاتے تھے۔اور نباتات پر خزاں آجاتی تھی اور انسان اور جانور مرجھائے سے رہتے تھے یہاں تک کہ ایشتر جا کے تموز کو زیریں دنیا میں پھر سے زندہ کرتی اور دنیا پر بہار آجاتی ۔شاخوں سے شگوفے پھوٹ نکلتے ،مصر میں دریائے نیل میں زمین کو زرخیز بنانے والی طغیانی آجاتی 'لبنان کے جنگل ہری ہری پتیوں سے لہلہانے لگتے مندروں میں اور میدانوں میں عورتیں اپنے جسم اجتماعی عاشقی کے لئے وقف کر دیتیں جانوروں کی جھولیں بھر جاتیں۔

یہی ایشتر تھی یہی ایشتر جس کے راج کو صدیوں بعد یسوع مسیح نے درہم برہم کرنا چاہا اور مریم مجدلین

کو اس کے چنگل سے چھین لیا۔ اسی کے چنگل میں حضرت یوسف کا حسن اسیر ہو ہی رہا تھا کہ بال بال بچ گیا۔ اور ان واقعات سے ہزاروں سال پہلے اسی ایشتر نے گل گامش کا انسانی جمال دیکھا جو جلال کی ایک کیفیت تھی اور وہ گل گامش پر عاشق ہو گئی جیسے وہ ہزاروں سال بعد وینس بن کے ایک چرواہے پر عاشق ہونے والی تھی۔

ایشتر کی آنکھوں کے جادو نے گل گامش پر کوئی اثر نہ کیا اس کے خون میں غارت اور ریخت اور فتح کا جنون موجیں مار رہا تھا۔ عشق ایک تخلیقی فعل ہے۔ اور عشق انا کی شکست ہے اپنے اور اپنی حیات اور اپنے جسم کی شکست کا اعتراف ہے۔ عشق زمانے میں زندگی کے تسلسل کا بیج بونا ہے اور اس وقت فتح اور طاقت کے غرور میں گل گامش کے ذہن میں بھی یہ تصور نہیں آسکتا تھا کہ وہ فانی ہے یا اس کی زندگی یا اس کا جسم فانی ہے اور یہ کہ زندگی کے تسلسل کے لئے یہ ضروری ہے کہ جب وہ مر جائے تو کوئی اور جسم باقی رہ جائے جو اس کے جسم کے تخم سے بنا ہوا اور اس طرح زندگی موت کا اور حیات فنا کا مقابلہ کرے۔ نہیں وہ اپنے آپ کو دیوتاؤں کی طرح لافانی' نہ مٹنے والی ہستی اور باقی سمجھتا تھا۔ اور جب ایشتر نے دیکھا کہ اس کے حسن کا گل گامش پر کوئی اثر نہیں' ایک معمولی انسان ہو کے وہ دیویوں کی دیوی کو ٹھکرا رہا ہے۔ تو شدت غضب میں اس نے بھی وہی کیا جو مصر کی زلیخا کرنے والی تھی اس نے گل گامش اور اس کے دوست نے اس آسمانی سانڈ کو بھی ہلاک کر ڈالا۔ اور کچھ طنز اور کچھ جلال کے عالم میں گامش نے اس سانڈ کا فالس اکھیڑ کے ایشتر کے منہ پر دے مارا۔

سورج کے دیوتا این لل کو اس حرکت پر بڑا غصہ آیا۔ کیونکہ ابھی تک تو شاید وہ اور تموز الگ الگ تھے مگر صدیوں بعد وہ ایک ہی تو ہونے والے تھے۔ تموز مصر میں اور سیرس اور ایشیائے کوچک اور رومتہ الکبریٰ میں اے ٹس اور یونان میں اڈونس بننے برداشت نہ کر سکا مگر گل گامش اور این کی دو پر ذاتی الزام جو اس نے لگایا وہ یہ تھا کہ گل گامش اور این کی دو نے اس مہیب دیو کو ہلاک کیا تھا جو اس کے جنگل کا چوکیدار تھا اور اس نے ایک معمولی سی بیماری' معمولی سا بخار بھیج کے گل گامش کے رفیق اور ساتھی این کی دو کو ہلاک کر دیا۔

اور اس طرح این کی دو جس سے گل گامش کے ساتھ پہاڑوں کی ڈھلوان پر گورخر مارے تھے اور میدانوں میں شیر۔ جس نے ہوا' اور آسمانی سانڈ کو ہلاک کیا تھا' بالکل اتنی آسانی' ایسی حقیر آسانی سے مر گیا جیسے مکھی مرتی ہے یا پھر مچھر ماتا ہے یا جیسے کوئی برساتی کیڑا ہلاک ہوتا ہے۔

گل گامش کو اس پر سخت رنج و تعجب تھا۔ اب وہ ظالم اور جاہل نہیں رہا تھا۔ اور اب رعایا پر ظلم کرنے کا زمانہ نہیں رہا تھا۔ اب اس کے اپنے پیکر میں انسانی شعور نے پہلی مرتبہ قضا و قدر سے انصاف کا مطالبہ کیا۔ اس انصاف کا جو بابل کی رعایا اپنا حق سمجھتی تھی۔ یہ کہ ہر خطا انسان کے خلاف ہی ہو سکتی ہے اور اس کی سزا ملتی ہے لیکن قدرت میں، قدرت کے اعمال اور افعال میں خطا اور سزا اور جزاء کا کوئی تصور نہیں یہ کہ جس کی خطا زیادہ ہوتی ہے اسے سزا نہیں ملتی، بے گناہ کو ملتی ہے۔ مثلاً گل گامش اور این کی دو کا ہی واقعہ ہے۔ ہوا اور آسمانی سانڈ کو ہلاک کرنے میں بڑا حصہ گل گامش کا تھا لیکن وہ محفوظ رہا۔ ایشتر کی ہتک گل گامش نے کی لیکن وہ محفوظ رہا اور سورج کے دیوتا نے این کی دو کی جان لی جو محض اس کا شریک اور رفیق تھا۔ آخر موت کا کیا جواز ہے؟ اور انسان کو فنا کے دروازے سے کیوں گزرنا پڑتا ہے، گل گامش نے سوچنا شروع کیا۔ یقیناً موت سب سے بڑی سزا ہے یہ نفرت کی انتہا ہے۔ قتل اس کو کیا جاتا ہے جسے ہم اپنا سب سے بڑا دشمن سمجھتے ہیں اور اسے معاف نہیں کر سکتے اور اسے زندگی کے روپ میں نہیں دیکھ سکتے۔ لیکن یہ سزا قدرت بلا کسی دیر میں مگر کیوں؟ آخر کیوں؟ اس سوال کا جواب نہ اسے ملا، نہ اہل بابل کو جنہوں نے اس کی داستان تخلیق کی اور وہ آوارہ پھرتا رہا۔ وہ این کی دو کا غم بھول گیا۔ وہ جو معمولی انسانوں سے لے کر آسمانی سانڈ تک سب کو زیر کر چکا تھا۔ اب صرف ایک دشمن کو زیر کرنا چاہتا تھا۔ موت کو۔

یہاں یہ کہہ دینا ضروری ہے کہ گل گامش موت سے ڈرتا نہیں تھا۔ اگر وہ موت سے ڈرتا ہوتا تو اب سے بہت پہلے جب اس مہیب دیو سے لڑتے لڑتے این کی دو کی ہمت جواب دینے لگی تو وہ این کی دو کو سختی سے یہ کیوں سمجھاتا۔

''میرے دوست! وہ کون ہے جو آسمان کی بلندی تک بلند ہوا تا کہ وہ ہمیشہ ہمیشہ سورج کے دیوتا شمس کے ساتھ ہم مکان رہے۔ وہ محض انسان ہی تو ہے اس کی زندگی کے دن محدود ہیں خواہ وہ کوئی معرکہ کیوں نہ سر کرے۔ وہ محض ہوا ہے اور تم ابھی سے موت سے ڈرتے ہو۔ تمہاری ہمت اور طاقت کہاں ہے؟ دیکھو میں اس دیو پر حملہ شروع کرتا ہوں اور تم ٹھہر کے چلا کے کہو ''ہاں بڑھو۔ ڈرو مت'' اور اگر میں مارا جاؤں تو شہرت کی وجہ سے میرا نام تو زندہ رہے گا۔ لوگ کہیں گے مہیب دیو ہوا وا سے لڑتے ہوئے گل گامش مارا گیا۔

اس طرح کی موت کے تو کوئی معنی تھے مگر یہ کیا کہ معمولی سی بیماری آئے اور این کی دو جیسے کڑیل پہلوان کا کام تمام ہو جائے۔ اور گل گامش نے موت کا مقابلہ کرنے اور موت کو شکست دینے پر کمر ہمت

باندھی۔ یہ اس کا آخری اور سب سے بڑا معرکہ تھا۔ سب سے بڑی مہم اب ایک ہی خیال تھا' ایک ہی فکر' ایک ہی مقصد جو دن رات گل گامش کے دل و دماغ پر حاوی تھی۔ یہ کہ کس طرح موت کو شکست دی جائے' کس طرح فنا کو فنا کیا جائے' اور سوچتے سوچتے گل گامش کو یاد آیا کہ اس کے اجداد میں سے ایک شخص تھا(شاید وہی جسے عبرانی حضر علیہ السلام کہتے ہیں) جواب موت کے سمندروں کے اس پار دنیا کے اس دوسرے سرے پر رہتا تھا اس نے بقائے دوام حاصل کر لی ہے۔ صرف اس نے کسی اور نے نہیں......اور کسی انسان کو بقائے دوام نصیب نہیں ہو سکی۔ بقائے دوام کا راز اسے معلوم ہوگا اور گل گامش نے تہہ کیا کہ وہ اس کے پاس جائے گا اور یہ راز دریافت کرے گا۔

چنانچہ تن تنہا گل گامش نے دور دراز کا سفر شروع کیا۔ اس نے ان پہاڑوں کو طے کیا جن کے اس پار آفتاب غروب ہوتا ہے پھر اس نے وہ اندھیارا راستہ طے کیا جس سے آفتاب رات بھر گزرتا ہے۔ وہ مایوس ہو گیا کہ اب پھر کبھی وہ روشنی کو نہ دیکھ سکے گا اور بالآخر وہ ایک بحر ذخار کے کنارے پہنچا۔ راستہ میں اسے جو کوئی ملتا اس سے وہ اس لافانی بزرگ اتنا پشتم تک پہنچنے کا راستہ پوچھتا اور بقائے دوام کی تفصیلیں پوچھتا اور بار بار اسے ایک ہی جواب ملتا۔

''گل گامش تم کہاں مارے مارے پھر رہے ہو۔ بقائے دوام جس کی تمھیں آرزو ہے تمھیں نہیں مل سکے گی کیونکہ جب دیوتاؤں نے انسان کو بنایا تو موت اس کے نصیب میں لکھ دی اور زندگی کا راز اپنے دلوں میں محفوظ رکھا۔ گل گامش کھاؤ' پیو اور مزے اڑاؤ' چین سے زندگی بسر کرو۔ دن رات ناچو گاؤ' نئے نئے کپڑے پہنو' نہاؤ' پانی سے سر دھو لو۔ اپنے بچے کی طرف دیکھو جو تمہارا ہاتھ پکڑے ہے اور اپنی بیوی آغوش میں لے کے راحت بخشو۔ انسان کو انہیں چیزوں میں مگن رہنا چاہیے''۔

لیکن گامش عام انسانوں کا راستہ چلنے نہیں نکلا تھا۔ وہ اپنی جستجو سے باز آنے والا تھا۔ اور وہ آگے بڑھتا چلا جا رہا تھا۔ سمندر کے کنارے اسے ایک کشتی ملی اور ایک کشتی بان جو اتنا پشتم کا ملازم تھا۔ وہ اسے موت اور فنا کے اس بحر ذخار کے اس پار اتنا پشتم کے پاس لے گیا۔ اس نے اتنا پشتم سے پوچھا کہ بقائے دوام کیونکر حاصل ہو سکتی ہے۔ لیکن اتنا پشتم بھی اس کی مدد نہ کر سکا کیونکہ خود اس کو بقائے دوام اتفاقاً کچھ ایسے عجیب حالات میں حاصل ہوئی تھی جن کا دوبارہ پیش آسکنا ناممکن تھا۔ بہت عرصہ ہوا' بڑے قدیم زمانے میں جب دیوتاؤں نے انسان کی بدعنوانیوں اور گمراہیوں سے تنگ آکر بنی نوع انسان کو نیست و نابود کرنے کا تصفیہ کیا تو ان کے مشورے سے سورج کے دیوتا این لل نے زمین کو نیست و نابود کرنے کا تصفیہ کیا

تو ان کے مشورے سے سورج کے دیوتا این لل نے زمین پر ایک عالمگیر طوفان بھیجا۔ اس طوفان میں اتنا پشتم اور اس کی بیوی اور اس کے بچوں کے سوا اور سب ڈوب گئے۔ اتنا پشتم کو پہلے سے آنے والے بال بچے، تمام جانوروں کے ایک ایک جوڑے کے ساتھ سوار ہو گئے۔ این لل کو کچھ دنوں کے بعد افسوس ہوا کہ اتنا بڑا طوفان بھیجنا جلد بازی کا کام تھا اور اسے خوشی ہوئی کہ اتنا پشتم نے زندگی کے اتنے نمونے ہلاک ہونے سے بچا لئے۔ اس کے انعام میں اس نے اتنا پشتم کو بقائے دوام عطا کی۔ لیکن ایسے واقعات بار بار پیش نہیں آتے۔

گل گامش سنتا رہا۔ وہ عبرانیوں سے بہت پہلے گزرا تھا اس لئے ہو چونک نہیں پڑا کہ ہائیں یہ تو حضرت نوح علیہ السلام کا قصہ ہے۔ اور بقائے دوام نوح کو نہیں خضر کو عطا ہوئی اور این لل نے نہیں عطا کی خدائے بزرگ و برتر نے عطا کی۔ گل گامش موجودہ سائنس دانوں سے بہت پہلے گزرا تھا اس لئے اس نے یہ نظریہ نہیں بنایا کہ طوفان نوح شاید بحیرہ روم کے بھرنے کی یاد ہو۔ جب جبل الطارق کے پاس کی چٹانوں کو توڑ کے بحیرہ اطلانتک کا پانی ایک بہت بُرے رقبے میں گھس آیا جس میں انسان آباد تھا۔ اور جہاں آبادیاں تھیں وہاں آج بحیرہ روم ہے اور نہ گل گامش نے یہ نظریہ بنایا کہ یہ بابل اور ان کی زمین میں خلیج فارس کا خروج تھا۔ اور نہ اس نے اس نظریئے پر غور کیا کہ جب آخری برفانی دور کے گزر جانے پر قتضاز اور ارارات کا بہت سا برف پگھلا ہو تو شاید دجلہ اور فرات میں ایسی طغیانی آئی ہو کہ سارا ملک پانی میں ڈوب گیا ہو۔ نہیں گل گامش کو ماضی کے واقعات کی فکر نہیں تھی۔ وہ مستقبل کی فکر میں مبتلا تھا۔ اتنا پشتم نے گل گامش سے کہا لیکن تمہیں موت سے لڑنے کی ایسی ہی تمنا ہے تو ضرور لڑو۔ پہلے نیند سے لڑو۔ اور وہ اس طرح کہ ایک جادو کی نیند ہے اگر تم اس نیند سے جاگ سکے تو ممکن ہے موت کے بعد جاگ سکو۔ گل گامش جادو کی نیند سو گیا لیکن جاگنا اس کے بس سے باہر تھا۔ وہ ہلاک ہونے ہی والا تھا کہ اتنا پشتم کی بیوی کو اس پر رحم آیا اور اس نے اسے جادو کی نیند سے جگا دیا۔

لیکن گل گامش کی مہم ناکام ہو چکی تھی۔ بالآخر اس ہیبت ناک ہمت ور آدمی نے ہار مان لی اور اتنا پشتم سے اروک واپس جانے کی اجازت چاہی۔ اتنا پشتم کی بیوی نے اپنے خاوند سے درخواست کی کہ رخصت ہوتے وقت وہ گل گامش کو کوئی تحفہ دے اور اتنا پشتم نے الوداعی عطیہ کے طور پر اسے یہ گر بتایا کہ سمندر کی تہہ میں ایک درخت ہے جو اس کے پتے کھا لے اس کا بڑھاپا چلا جاتا ہے اور اس طرح وہ مسلسل جوان رہتا ہے یہ بقائے دوام کا راز تو نہیں تھا لیکن طبعی موت کا علاج ضرور تھا اور گل گامش اس دوسری قوت سے

نہیں ڈرتا تھا جو دشمنوں کا مقابلہ کرنے میں کسی مہم کو سر کرنے میں آجائے۔ اتنا پشتم کے آخری تحفے سے پھر اس کی ڈوبتی ہوئی ہمت نے ایک نئی جولانی محسوس کی۔ امید کی ایک نئی کرن نظر آئی اور وہ اس لافانی مرد بزرگ سے رخصت ہوا۔

اتنا پشتم کا ملاح جو اسے موت کے سمندر کے اس پار لایا تھا، پھر اسے لے چلا۔ اس نے سمندر میں ٹھیک اس مقام پر اسے لا پہنچایا جہاں سمندر کی اتھاہ گہرائی میں جوانی کو واپس لانے والا تحفہ تھا۔ گل گامش نے غوطہ لگایا اور سمندر کی تہہ سے اس بیش بہا پودے کو اکھیڑ لایا اور پھر گل گامش کو وہی ملاح جس کا نام ارشانابی تھا اس کے دارالحکومت اروک واپس لے چلا۔ وہ دونوں خلیج فارس کے کنارے پہنچے اور پھر پیدل زمین پر منزل مقصود کی جانب روانہ ہوئے لیکن دن بڑا گرم تھا آفتاب تیز تھا زمین تپ رہی تھی۔ منزل دور تھی اور سفر سخت تھا۔ کی چشمہ نظر آیا جس کا ٹھنڈا ٹھنڈا پانی دیکھ کر اس کا جی چاہا کہ نہا کے ذرا ٹھنڈا ہو لے۔ اس نے کپڑے اتارے اور نہانے کے لئے چشمہ میں اتر پڑا۔ جوانی کو واپس لانے والے پودے کو بھی اس نے چشمہ کے کنارے ہی چھوڑ دیا تھا۔ ایک سانپ نے اس پودے کی خوشبو سونگھی، اپنے بل سے باہر نکلا، اور پودے کو لے کر غائب ہوگیا۔ وہ بھی تو ایک سانپ ہی تھی جس نے آدم وحوا کو نیک و بد کے درخت کا پھل کھانے کی ترغیب دی تھی جس کی پاداش میں وہ جنت عدن سے نکالے گئے۔ اہل بابل بہر حال اس کے قائل تھے کہ چونکہ سانپوں نے گل گامش کے لائے ہوئے جوانی اور زندگی کے درخت کے پتے کھالئے اس لئے سانپ کبھی نہیں مرتے۔ جب وہ بوڑھے ہو جاتے ہیں تو پرانی کیچلی اتار پھینکتے ہیں اور تب گل گامش نے اپنی پہلی اور آخری شکست پر ماتم کیا۔ چشمے کے کنارے بیٹھ کے، ملاح ارشابانی سے خطاب کر کے اس نے رونا شروع کیا۔ وہ جو کبھی نہیں رویا تھا، این کی دو کی موت پر بھی نہیں .... اس کے دونوں رخساروں پر آنسو بہنے لگے اور اس نے کہا:

"ارشابانی کس کے لئے میں نے اپنے بازوؤں کا اتنا زور، اتنی طاقت صرف کی؟ کس کے لئے میں نے اپنا خون جگر خرچ کیا؟ مجھے خود کوئی نعمت میسر نہ آسکی۔ ہاں زمین کے اندر رہنے والے سانپوں کی میں نے ضرور بڑی خدمت سر انجام دی" اور اہل بابل کو اپنے سوال کا جواب نہ مل سکا۔ اور وہ زندگی اور موت کا چیستان حل نہ کر سکے۔

(۲)

ایک یونانی نوجوان تھا۔ یا اسے نیم دیوتا، نیم نوجوان کہہ لیجئے کیونکہ اس زمانے تک انسانی ذہن

خداؤں اور انسانوں میں زیادہ امتیاز نہیں کرنے پایا تھا۔ خیر اس نوجوان کا نام فارسی سس تھا۔ یہ ایک چشمے کے کنارے بیٹھا ہوا تھا اور پانی میں عکس دیکھ رہا تھا.......... اپا عکس...... اور اسے یقین تھا کہ اس کے اپنے عکس سے زیادہ حسین اور کوئی شئے ہیں۔ یہ کہ اس جیسا کوئی اور پیدا نہیں ہوسکتا اور وہ اسی طرح سالہا سال چشمے کے کنارے بیٹھا اپنا عکس دیکھتا رہا۔

یہ چشمہ بھی شاید ویسا ہی تھا' شاید وہی تھا۔ جیسے وہ چشمہ جس میں نہانے کے لئے گل گامش نے کپڑے اتارے تھے اور جس کے کنارے اس نے سدا بہار جوانی کا پودا کھو چکا تھا۔ فارسی سس ہی گل گامش تھا مگر اب وہ ہیرو نہیں رہا تھا۔ اس کی جلال خصوصیات رخصت ہوگئی تھیں، جمال ہی جمال باقی رہ گیا تھا۔

اور چشمے سے جو آواز بلند ہوئی، صدائے بازگشت وہ ایک پری بن گئی، ایک عورت، وہ اس خوش جمال انسان پر عاشق تھی۔ چاہتی تھی کہ اس کے اپنے بطن میں اس خوش رو نوجوان کا تخم پھلے پھولے اور وہ ایسے ہی حسین بچوں کی ماں بنے' آخر اس عورت کا حضرت حوا سے کچھ تو ناطہ تھا جنہوں نے سانپ کے کہنے سے نیکی اور بدی کے علم کا پھل پہلے خود کھایا پھر حضرت آدم کو کھلایا اور اس کے بعد خدائے تعالیٰ نے بقائے دوام کے درخت پر فرشتوں کو پہرہ دار مقرر کر دیا کہ کہیں انسان جو نیکی اور بدی کے علم سے واقف ہو گیا تھا بقائے دوام بھی حاصل نہ کرلے۔

چنانچہ فارسی سس نے اس پری کی آواز نہیں سنی اور اپنا عکس دیکھتا رہا اور اپنے ہی عکس پر عاشق ہوتا گیا اور یہ پری' یہ عورت اس کے عشق میں گھل گھل کے محض صدا' محض ندا' محض صدائے بازگشت بن گئی۔ اور سدا بہار جوانی کا پودا سانپوں کے قبضے میں رہا یہاں تک کہ فارسی سس کو اس چشمے پر شک ہوا جس میں وہ اپنا عکس دیکھ رہا تھا۔ کے یہ چشمہ محض ایک آئینہ تھا ایک خطرناک آئینہ جس میں اپنے عکس کے سوا کچھ نظر نہیں آتا۔ اور شاید یہ آئینہ کسی کی حسین آنکھ کے سوا کچھ نہیں تھا۔ ایک عورت کی حسین آنکھ اور اسی آنکھ کی شکل کا ایک پھول ایران میں کھلا۔ ایرانیوں نے فارسی سس کا کچھ کچھ قصہ یونانیوں سے سنا تھا اور انہوں نے اس پھول کا نام نرگس رکھ دیا۔

لیکن نہ یہ چشمہ اکیلا تھا نہ یہ نوجوان اکیلا اور نہ وہ عورت وہ پری اکیلی تھی جو عشق کے غم میں گھلتے گھلتے صدائے بازگشت بن گئی تھی۔ کیونکہ بلاد فلسطین میں ایک مقدس درخت تھا جس کے سائے میں ایک کنواں تھا اور ایک اور نوجوان چاند کی روشنی میں اس میں اپنا عکس دیکھ رہا تھا اس نے اپنے حسین جسم کو چاند کی روشنی میں نیم عریاں کر دیا تھا کیوں کہ چاند کے حسن اور اس کے حسن میں ایک طرح کی مشابہت تھی۔ یہاں تک

کہ اس نوجوان کے والد اسے ڈھونڈھتے ڈھونڈھتے وہاں نکلے‘ ان کی مقدس آنکھوں پر شک اور ملامت کا سایہ پڑا اور گزر گیا۔ اور انہوں نے اپنے بیٹے سے کہا: ’’یوسف اپنی پوشاک ٹھیک کر‘‘۔

اس کے بعد حضرت یوسف علیہ السلام کو کئی کنوؤں‘ کئی چشموں‘ کئی زندانوں سے سابقہ پڑا اور ان سب میں ان کا اپنا عکس جلوہ فگن تھا۔ فاری سس کی طرح اپنا عکس انہوں نے چشمے میں نہیں، دلوں میں دیکھا۔ مگر کچھ دل کھرے ہوتے ہیں اور کچھ کھوٹے انہوں نے خواب میں دیکھا کہ ان کے ہاتھ میں اناج کا ایک خوشہ ہے اور ان کے بھائیوں کے ہاتھوں میں بھی اناج کے خوشے ہیں مگر بھائیوں کے ہاتھ کے اناج کے خوشے ان کے ہاتھ میں اناج کا جو خوشہ ہے اس کے سامنے سرِ تسلیم خم کر رہے ہیں۔ مصر کی قحط سالی میں یہ خواب پورا ہوا‘ مگر اس وقت ان کے بھائیوں کو پسند نہیں آیا۔ پھر انہوں نے خواب میں دیکھا کہ سارے کواکب ان کے سامنے سرِ تسلیم خم کر رہے ہیں۔ یہ خواب بھی ان کے بھائیوں کو پسند نہیں آیا جو کچھ دنوں بعد ان کو ایک کنوئیں میں پھینک آئے۔

اور تین دن کنوئیں کی تہہ میں گزار کے حضرت یوسف نے تزکیہ نفس سیکھا۔ پھر فاری سس کی صدائے بازگشت کی طرح زلیخا ان پر عاشق ہوئی۔ وہی نیکی اور بدی کا علم‘ مگر ابھی اپنے عکس کی محبت مٹنے نہیں پائی تھی اور اس مرتبہ جس غار‘ جس کنوئیں‘ جس زندان میں حضرت یوسف کو قضا و قدر نے اسیر کیا اس میں بجائے تین دن کے تین سال گزارنے پڑے۔ یہاں تک کہ تموز اور اوسیرس کا سبق ان کی آنکھوں نے یاد کیا کہ کس طرح ہر سال دریائے نیل میں طغیانی آتی ہے اور زرخیز مٹی کی ایک تہہ جم جاتی ہے۔ پھر سے زندگی کی ایک لہر دوڑ جاتی ہے۔ بہار میں زندگی کا پھر سے نمو ہوتا ہے۔ نباتات‘ جمادات‘ اور انسان اور زلیخا کو بالآخر عشق کا ثمر ملا اور حضرت یعقوب کی آنکھیں روشن ہوئیں۔

لیکن حضرت یوسف کے زمانے میں جب بیدار مغز اور نحیف الجثہ فرعون اخناتون‘ مذہبی تجربہ کر رہا تھا۔ اس کے ہم وطن بقائے دوام کا ایک بڑا دلچسپ راستہ ڈھونڈ چکے تھے۔ انہوں نے جسم کے زوال سے قطعاً انکار کر دیا تھا۔ اگر جسم باقی رہ جائے تو روح ایک دن لوٹ ہی آئے گی۔ ایک دن مردہ جسم میں زندگی جاگ اٹھے گی جیسے بہار میں مردہ درخت میں کونپل پھوٹتی ہے جیسے مردہ زمین سے نباتات پیدا ہوتی ہیں۔ اور انہوں نے مردہ جسم کی حفاظت شروع کی۔ پہلے ناک کے راستے سے تیز اوزار کے ذریعے سارا بھیجا نکال لیا اور اس میں خوشبودار مسالے بھر دیئے۔ پھر بائیں طرف مردے کے پیٹ کو چیرا۔ اس کی ساری آنتیں نکالیں اور مسالے بھر دیئے۔ نفیس اور باریک کپڑے کی کئی کئی گز لمبی پٹیوں میں سارا جسم لپیٹا اور

اس کو کپڑے میں ملفوف کر کے اس پر اسی مردے کی تصویر بنائی اور یہی تصویر لکڑی کے تابوت پر تا کہ جان دھوکا نہ کھانے پائے اور جب واپس آئے تو اسی جسم میں واپس آئے۔ حضرت یوسف کے ہمراہی عبرانی ہنستے تھے کہ مصری مردوں کو دیوتا مانتے ہیں اور ان کے دیوتا مردہ ہیں۔ اس سرزمین میں موت حیات پر حاوی تھی۔ فنون لطیفہ کی محرک اور ان کی سرتاج تھی۔ زندگی پر حاوی تھی' مگر انتظار زندگی ہی کا تھا زندگی کے دوام کا' زندگی کے واپس آنے کا' عبرانی ان پر ہنستے رہے۔ یوں معاذ اور قیامت اور مسیح موعود پر عبرانیوں کا عقیدہ بھی راسخ تھا۔ مگر خیر یہ دوسری بات ہے اس وقت تک عبرانیوں کو وہ شبہ نہیں پیدا ہوا تھا جو ایک زوال پسند شاعر کو اپنے معشوق کے متعلق کئی ہزار سال بعد پیدا ہوا یہ کہ۔

قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے۔

(۳)

ایک تھا'' میں تیرھویں صدی عیسوی میں'' مغربی یورپ میں' میں نے ایک خواب دیکھا' یہ کہ بہار کا موسم ہے جب نباتات میں نئے سرے سے زندگی کی لہر دوڑتی ہے۔ مئی کی صبح ہے اور بلا کسی مقصد کے محض زندگی کی جوئے رواں کے کنارے کنارے چلا جا رہا ہوں لیکن رفتہ رفتہ اپنا مقصد اپنی منزل مقصود مجھ پر روشن ہوتی جاتی ہے۔ میں ایک باغ دیکھتا ہوں جس کے چاروں چوکونی چاردیواری ہے۔ باغ کے باہر کی طرا ن تمام بھوتوں کی تصویریں ہیں جنہیں باغ میں داخل ہونے کی اجازت نہیں ان بھوتوں کے نام ہیں۔ حسد، بخل، غربت، غم، ضعیفی، میں ان بھوتوں اور چڑیلوں کی تصویریں دیکھنے کے بعد باغ کی طرف دیکھتا ہوں۔ چاردیواری سے زیادہ بلند خوشنما درختوں کی ٹہنیاں ہیں جو غنچوں اور پھلوں سے لدی ہوئی ہیں۔ چڑیوں کے زمزموں کی آواز آرہی ہے۔ جس کی چوکیدار ایک عورت ہے جس کا نام تن آسانی ہے وہ مجھے بتاتی ہے کہ اس باغ کا نام نشاط ہے اور نشاط دراصل ایک سردار ہے جو اپنے ساتھیوں کے ساتھ درختوں کے سائے میں عیش مناتا ہے اور یہ درخت اس نے زیادہ تر مشرق سے یعنی عربوں کے ملک سے یہاں لا کے نصب کئے ہیں۔

اس باغ نشاط میں میں کئی دلچسپ مردوں اور عورتوں سے ملا ایک تو حضرت مذاق تھے جن کے ہونٹوں پر ہمیشہ تبسم رہتا اور جو بذلہ سنجی سے باز نہیں آتے ایک خاتون تھیں اخلاق بیگم' بات اس طرح کرتی تھیں کہ معلوم ہوتا تھا بچھی جا رہی ہیں لیکن ان سب سے زیادہ جس سے مل کر میں متاثر ہوا ایک چھوٹا سا دیوتا تھا کیوپڈ' عشق کا دیوتا' یہ وہ تھا جو بڑوں بڑوں کا مان توڑتا تھا جس کی ایک نظر سے زہد مرجھا جاتا تھا جس کی

آنکھوں کی تپش سے عصمتیں پگھل جاتی تھیں۔ عشق کے دیوتا کے ساتھ ساتھ ایک اور نوجوان تھا جس کے ہاتھ میں دو ترکش تھے۔ اور ہر ترکش میں پانچ پانچ تیر تھے پہلے ترکش میں جو تیر تھے ان میں سے ہر ایک پر اس کا نام کھدا ہوا تھا اور ان پانچوں تیروں کے نام یہ تھے۔ حسن' سادگی' سخاوت' ساتھ' خوش وضعی اور دوسرے ترکش میں جو ٹیڑے میڑھے تیر تھے ان کے نام تھے۔ غرور' بدمعاشی' بے شرمی' بے آرزوی' پریشاں خیالی۔

عشق کے دیوتا کے ہاتھ میں ہاتھ دیئے میں نے ایک حسینہ کو آتے دیکھا جس کا نام حسن تھا اور بھی کئی حسین جوڑے اس کے ہم رکاب تھے لیکن مجھے یہاں ان کے تفصیلی ذکر کی فرصت نہیں۔ میں تو اپنی بپتا بیان کروں گا۔ عشق کے دیوتا نے اپنے ساتھی خوش منظر کو حکم دیا کہ مجھ پر تیر برسائے۔ اب میں باغ کے درختوں میں چھپتا پھرتا تھا اور عشق کا دیوتا اور اس کا ساتھی میرا تعاقب جاری رہا۔ یہاں تک کہ تھک کے میں ایک کنوئیں کے کنارے بیٹھ گیا۔

وہی کنواں جس کے کنارے گل گامش نے سدا بہار جوانی کا درخت کھودیا۔ یا وہ کنواں جس میں فارسی سس اپنے عکس کو دیکھتا رہا اور عاشق ہوتا رہا اور اس نے اس پری کو ٹھکرا دیا جو اس کے فراق میں گھل گھل کے صدائے بازگشت بن گئی۔

یا وہ کنواں جس میں حضرت یوسف کے بھائیوں نے انہیں قید کیا تھا۔ وہی قید جو زلیخا کو ٹھکرا کے انہیں بھگتنا پڑی۔

بہر حال میں ایک کنوئیں کے کنارے بیٹھ گیا جس کے کنارے صنوبر کا درخت تھا اور کہتے ہیں کہ فرانس کے بڑے پرانے بادشاہ پے پن کے زمانے سے اب تک ایسا خوبصورت درخت کبھی روئے زمین پر نہیں اُگا۔ اسی درخت کے نیچے سنگ مرمر کی ایک چٹان سے ایک چشمہ پھوٹ نکلا تھا۔ سنگ مرمر پر ایک چھوٹا سا کتبہ تھا۔ یہاں حسین فارسی سس نے وفات پائی میں اب آپ کو حسین فارسی سس کا قصہ کیا سناؤں' وہ تو آپ سن ہی چکے ہیں کہ پری اس کے فراق میں گھل گل کے صدائے بازگشت بن گئی۔ مگر فارسی سس نے عشق کے دیوتا کی نافرمانی کی تھی اور عشق کے دیوتا نے اسے اپنے ہی عکس عشق میں مبتلا کر دیا تھا اور اپنے عکس کے بے مصرف' بے فیض' بے نتیجہ عشق میں اس نے جان دے دی کیونکہ اس طرح بقائے دوام حاصل نہیں ہوسکتی کیونکہ یہ چشمہ جس کے کنارے میں بیٹھا تھا' آب حیات کا چشمہ نہیں تھا۔ نہیں یہ تو فارسی سس کا خطرناک آئینہ تھا' خطرناک چشمہ' جہاں زندگی فنا ہوتی ہے۔ میں نے اپنے دل میں خیال کیا کہ ذرا

جھانک کے تو دیکھوں کہ یہ چشمہ کیا ہے۔ اس کا پانی بڑا صاف تھا اس میں آئینہ کی سی جلا تھی۔ اس کے اطراف دو دو انگل اونچی گھاس تھی۔ کبھی یہ کنواں خشک نہ ہونے پاتا۔ لیکن میں نے جب غور سے اس کی تہہ کی طرف دیکھا تو مجھے دو چمکتے ہوئے سنگریزے نظر آئے۔ جیسے دو چمکتی آنکھیں دو نرگس کے پھول، جب سورج چمکتا تو یہ دونوں سنگریزے اس طرح جگمگاتے کہ کنویں کی ساری تہہ اس کی روشنی سے روشن ہو جاتی پورے باغ کا عکس ان دونوں سنگریزوں میں نظر آ جاتا۔ تب میں سمجھا کہ یہی دو چمکتی آنکھیں (معلوم نہیں کسی عورت کی آنکھیں؟ یا اس کی اپنی آنکھیں؟) وہ خطرناک آئینہ تھیں جن میں اپنی پرستش کر کے فارسی سس نے اپنی جان دی۔ خدا جانے فارسی سس کے علاوہ اور کتنوں نے اس آئینے میں اپنی صورت دیکھ کے ہلاکت کا راستہ اختیار کیا۔ کیونکہ وہ خطرناک منزل ہے جہاں بڑے بڑے دل گردے والے بے بس ہرن کی طرح شکار ہو جاتے ہیں جہاں لوگوں کو غم وغصہ کا شکار ہونا پڑتا ہے۔

لیکن اب میں اپنی داستان پھر سے بیان کرتا ہوں ان سنگریزوں میں جہاں میں نے سارے باغ کا عکس دیکھا وہاں میں نے ایک گلاب کا درخت بھی دیکھا۔ اس میں ایک گلاب کا پھول لگا تھا۔ یہ پھول کیا تھا ایک ایسی دوشیزہ تھی کہ معلوم ہوتا تھا یہ سارا باغ اسی کے لئے لگایا گیا ہے۔ لیکن جہاں پھول ہوتے ہیں وہاں کانٹے بھی ہوتے ہیں اس حسینہ کے اطراف ایک ایسا حصار تھا خار دار جھاڑیوں کا' کانٹوں کا کہ اس تک پہنچنا ناممکن تھا۔ میں اس حسینہ گلاب کے دیدار ہی میں محو تھا کہ عشق کے دیوتا کو موقعہ مل گیا اور اس نے پے در پہ پانچویں تیر چلائے۔ حسن سادگی' سخاوت' ساتھ خوش وضع' میرے قلب وجگر ان تیروں سے چھلنی ہو گئے۔ زخموں سے چور چور ہو کے میں نے عشق کے دیوتا کی اطاعت قبول کی اور اس نے ایک سنہری کنجی سے میرے قلب کو مقفل کیا تا کہ میرے دل پر اسی کا راج رہے۔ اس نے مجھے عشق کے مراسم اور اداب سکھائے اس نے کئی ساتھی میری مدد کے لئے مقرر کیے مثلاً خوش بیانی' ذکر حبیب' راز داں اور دیدار' لیکن سب سے بڑا دوست جو اس نے مجھے عطا کیا ایک شخص تھا جس کا نام چارہ ساز تھا اور جو اخلاق بیگم کا بیٹا تھا۔ چارہ ساز نے کہا کہ "جناب میں آپ کی گلاب کے درخت تک رہنمائی کروں گا۔ اس طرح کہ کانٹوں سے آپ کا دامن نہ الجھنے پائے' اس کی رہنمائی میں میں کانٹوں سے دامن بچاتا ہوا گلاب کے درخت کے قریب قریب پہنچ گیا۔ لیکن دفعتاً ایک بدنما آدمی گلاب کے درخت کے قریب ہی کہیں سے نمودار ہوا۔ اس کا نام رقیب یا نگہبان تھا۔ یہ وہیں کہیں گھانس پات میں چھپا بیٹھا تھا کہ ہر ایسے شخص کو گرفتار کر لے جو گلاب کے پودے کی طرف ہاتھ بڑھائے اور یہ اکیلا نہیں تھا اس کے ساتھ اور بھی کئی عورتیں تھیں۔ مثلاً

زبان خلق، حیا، شرم، لیکن ان سب میں یہ رقیب جو اصلی نگہبا بڑا ہی روسیاہ تھا۔ بڑا اونچا بورا، اس کی آنکھیں شعلوں کی طرح چمکتی تھیں۔ اس سے اور چارہ ساز سے پہلے تو کچھ بحث ہوئی مگر رقیب کے تیور دیکھ کے چارہ ساز بھاگ کھڑا ہوا اور میں رقیب کے نرغے میں اکیلا رہ گیا۔ مجھے ایک شریف خاتون نظر آئی جس کا نام عقل تھا اور جو عشق کو محض حماقت سمجھتی تھی اس نے مجھے نصیحت کرنا شروع کی کہ عشق سے باز آؤ یہ محض جنون ہے۔ زبان خلق تمہیں بدنام کرے گا۔ حیا کو خود میں نے حسینہ گلاب کی حفاظت کے لئے مامور کیا ہے۔ اور جب وہ سب کچھ کہہ چکی اور مجھے قائل نہ کرسکی تو وہ بھی رخصت ہوگئی۔ عشق نے میرے لئے ایک اور مددگار مقرر کیا۔ یہ میرا رفیق اور راز دان تھا۔ اس راز دان نے کہا کہ یہ رقیب بڑا ہی بے ڈھب آدمی ہے مگر خوشامد سے یہ بھی رام ہوسکتا ہے اس کی بات مان کے میں رقیب سے سمجھوتے کی بات چیت کرنے کے لئے بڑھا لیکن رقیب نے خاردار جھاڑیوں سے آگے مجھے نہ بڑھنے دیا۔ میں نے بہر حال اس لجاجت سے کہا کہ "میں اپنے کئے پر نادم ہوں کہ آپ کی اجازت کے بغیر اس گلاب کے درخت کے اس قدر قریب آگیا۔ کیا کروں میں عشق کے دیوتا کا غلام ہوں اور محبت نے مجھے مجبور کر دیا۔ مجھے صرف محبت کرنے کی اجازت دو۔ کیونکہ محبت کرنا یا نہ کرنا ایک ایسی بات ہے جو میرے اختیار سے باہر میں مجبور ہوں میں آپ کو ناراض کرنا چاہتا مگر مجبور ہوں' اس پر رقیب ذرا نرم پڑا اور اس نے کہا "تیری نیت ایسی بری نہیں معلوم ہوتی تو میرے گلاب کے درخت سے دور رہ۔ تیرا جتنا جی چاہے دور سے محبت کر' مجھے اسے سروکار نہیں مگر دوشیزہ گلاب سے دور رہنا' یہاں میں یہ کہہ دینا چاہتا ہوں کہ یہ رقیب پرانے معنوں میں گلاب کے درخت کا نگہبان تھا۔ نئے معنوں میں میری طرح حسینہ گلاب کا عاشق نہیں تھا۔

بہر حال کچھ اپنی چرب زبانی سے اور کچھ اپنے رفیقوں کی مدد سے میں نے رقیب کو اس حد تک رام کیا کہ مجھے گلاب کے پاس جانے کا موقع ملا اور مجھے حسینہ گلاب کا پہلا بوسہ نصیب ہوا لیکن یہ بوسہ جو وصال عرضی سے بھی بہت کم تھا' غضب ہوگیا۔ سب سے پہلے زبان خلق نے چہ میگوئیاں شروع کیں۔ پھر رشک اور حیا نے زور پکڑا۔ رقیب کو ان سب نے لعنت ملامت کی کہ وہ میری اور میرے ہوا خواہوں کی باتوں میں آگیا اور اب رقیب نے خود افسوس کرنا شروع کیا کہ کیوں اس نے غفلت برتی۔ اب رشک نے حسینہ گلاب اور گلاب کے درخت کے اطراف ایک فصیل تعمیر کی، خندق بنائی اور میرے لئے اس تک پہنچنا ناممکن بنا دیا۔ رشک کے تمام ساتھیوں اور رقیبوں نے اس نئی فصیل کی حفاظت شروع کی۔ اب میں تھا اور فراق کا عالم میں تڑپتا تھا اور کسی طرح گلاب تک پہنچ نہ سکتا تھا۔

لیکن اب عشق کے دیوتا نے امید کو میری امداد کے لئے مامور کیا۔ یہی نہیں عشق کے دیوتا نے اپنے تمام سرداروں کی ایک مجلس مشاورت طلب کی اور بالآخر ان سب نے مل کر اس حصار پر حملہ کیا جو رقیب نے حسینہ گلاب کے اطراف بنایا تھا۔ ایک ایک کر کے زبان خلق، شرم، حیا اور رقیب سب زیر ہو گئے اور مجھے گلاب تک رسائی نصیب ہوئی۔ گلاب کے درخت تک، حسینہ گلاب تک، گل بکاؤلی تک، یہ آب حیات کے چشمے تک پہنچنے کا دوسرا اصول تھا جو سانپ نے حضرت حوا کو سکھایا تھا کیونکہ میں نے محسوس کے چشمہ آب حیات حسینہ گلاب کا ذہن ہے۔

(۴)

ایک تھا بادشاہ، جس کا نام تھا عقل۔ اس کا ایک بیٹا تھا جس کا نام دل تھا۔ اور عقل نے دل کو اقلیم بدن کا سردار مقرر کیا۔ یہ شاہزادہ دل اقلیم بدن کا نظم ونسق اچھی طرح چلا رہا تھا کہ کسی نے چشمہ آب حیواں کا ذکر چھیڑ دیا اور یہ ذکر سن کر دل دیوانہ سا ہو گیا کہ آخر یہ کیسا چشمہ ہے۔ جس کا ذکر ہر زبان پر ہے لیکن جو ہر نظر سے پوشیدہ ہے۔ بالآخر دل نے اپنے ایک معتمد رفیق کو روانہ کیا کہ دنیا بھر کا چکر لگائے اور چشمہ آب حیواں کا سراغ لگائے۔

نظر ملک ملک زمین زمین تلاش کے ارادے سے روانہ ہوا۔ سب سے پہلے وہ ایک شہر پہنچا جس کا نام تھا رعافیت، یہاں کے شہر یار کا ناموس تھا۔ یہاں نظر کی دال زیادہ نہیں گلی اس نے شہر یار ناموس کی نصیحتیں سنیں اور آگے روانہ ہو گیا۔ حصار زہد میں اس نے ایک پیر مرد خمیدہ کمر کو دیکھا جس کا نام زہد تھا۔ اس نے اسے اپنے اس ارادے سے باز رکھنے کی کوشش کی مگر وہ آگے بڑھتا چلا گیا اور شہر ہدایت پہنچا یہاں کا بادشاہ قوم عاد سے تھا۔ پیل تن، دیو قامت، اس کا نام ہمت تھا اور بالآخر ہمت ہی سے اسے چشمہ آب حیات کا پہلا سراغ ملا۔

ہمت نے اسے خبر دی کہ ایک بہت بڑا شہنشاہ ہے جس کا نام عشق ہے۔ یہ بڑا ہی باجبروت شہنشاہ ہے۔ یہ شہنشاہ عشق پتھر سے مقناطیس بناتا ہے۔ یہ لوہے کا گلا کر موم کر دیتا ہے یہ عشق ہی تو تھا جس نے سب سے پہلی شمع جلائی اور اس پہلی شمع پر پہلا پروانہ نثار ہوا۔ اسی نے باغ میں لالے کھلائے اور بلبلوں کے دل کو داغ دیا۔ اس شہنشاہ عشق کی ایک لڑکی ہے جس کا نام حسن ہے۔ ایسی پری رو کہ آسمان کا چراغ اس کا پروانہ ہے۔ جہاں سوز ایسی کہ اگر دریا کی طرف دیکھے تو پانی میں آگ لگ جائے۔ شہنشاہ عشق نے اپنی اس بیٹی شہزادی حسن کو شہر دیدار کی حکومت سپرد کی۔ شہر دیدار کوہ قاف کے قریب واقع ہے۔ اس شہر میں

ایک جنت نما باغ ہے جسے باغ رخسار کہتے ہیں۔ اسی باغ رخسار کے کنارے چشمہ آب حیواں واقع ہے۔

لیکن جہاں ہمت نے نظر کو شہر دیدار اور گلشن رخسار اور چشمہ آب حیواں کا پتہ بتایا وہاں یہ بھی جتادیا کہ یہاں سے لے کر چشمہ آب حیواں تک راستہ بڑا ہی دشوار گزار اور خطرناک ہے۔ راستے میں بڑے ہولناک بیاباں آتے تھے۔ بڑے خطرناک طلسمات ہیں۔ بڑے ہی سگ سیرت آدمی خوار راستے میں ملتے ہیں جن کا سرتاج ایک مہیب دیو ہے جس کا نام رقیب یا نگہبان ہے۔ شہنشاہ عشق کے حکم سے یہ رقیب دیو سیرت دارالملک دیدار کا دربان ہے۔ اگر تو اس کے چنگل سے بچ کے نکل گیا تب کہیں شہر دیدار تک تیری رسائی ہوگی۔ جا...... خدا تیری مدد کرے۔

نظر ہمت کے بتائے ہوئے راستے پر روانہ ہوا۔ اس کے آقا نے اسے چشمہ آب حیواں کا سراغ لگانے بھیجا تھا۔ وہ خطروں سے ڈرے بغیر ہمت کر کے بڑھتا چلا گیا' اور جب وہ اقلیم عشق میں پہنچا تو دیکھا یہاں عجیب حال ہے۔ گرمی کا یہ عالم ہے کہ آگ ہوا ہے اور ہوا آگ ہے۔ زمین پتھر کی طرح سخت اور پتھر فولاد کی طرح مضبوط' یہاں سرسبزی بھی تھی لیکن کچھ اور ہی طرح کی آنکھیں نرگس کا پھول بن گئی تھیں۔ اور لالے خون جگر سے سیراب تھے جب اقلیم عشق میں قلعہ سنگسار کے پاس اس کا گزر ہوا تو رقیب کے سگ سیرت سپاہیوں نے اسے گرفتار کرلیا۔ جب نظر نے خود رقیب کو دیکھا تو سہم گیا۔ اب سگ سیرت' سگ صورت سا شخص' قوی ہیکل' دیو پیکر' طول' بے اصول نا قبول' بھول' دیو غول' رقیب نے اسے سرزنش کی کہ اس علاقے سے گزرنے کی تجھے آخر ہمت کیسے ہوئی جہاں پرندہ پر نہیں مار سکتا۔ لیکن نظر ایک عیار تھا اس نے رقیب کو رشوت میں بہت سا سونا دیا اور اسے شہر دیدار اور باغ قامت تک پہنچا دیا گیا۔ باغ قامت کا سرور ایک بلند بالا' نازک اندام سا سردار تھا۔ اس نے رقیب دیو سیرت کو دیکھ کے پوچھا کہ اے پلنگ قلعہ' زور آزمائی' اے نہنگ قلزم نا آشنائی' آج تیرے ساتھ یہ بیگانہ اور اجنبی سا آدمی کون ہے اور یہ یہاں تک کیسے پہنچا۔ رقیب نے کہا کہ مجھے دارالکلب کی عام بیماری ہے اور یہ شخص میرا طبیب ہے میں اسے ساتھ لیتا آیا۔ قامت ایک فریس تھا۔ اس نے مجلس آراستہ کی اور دیو سیرت رقیب کو اتنی شراب پلائی کہ وہ مدہوش ہوگیا۔ پھر اس نے نظر سے اس کا حال پوچھا کہ وہ کون ہے؟ کہاں سے آیا ہے اور کس کام سے آیا اور جب قامت اور نظر کی کھل کے باتیں ہوئیں تو قامت نے نظر کو اپنا ہم راز بنالیا۔ اسے باغ قامت کے عجائبات دکھائے۔ رخسار کے دو سرخ سرخ گلاب۔ ان پھولوں کے درمیان غنچہ دہن موئے کمر' ابھی نظر باغ قامت کی سیر کر ہی رہا تھا کہ زلف مشکبار شکار کھیلنے آئی اس کے ساتھ سینکڑوں حبشی سورماؤں کی فوج تھی اور

کمند ڈال کے نظر کو گرفتار کر کے لے گئی اور نظر نے بھی اس قید سے گلشن رخسار کا نظارہ کیا۔ گلشن رخسار میں اس نے اور بہت سے عجائبات دیکھے اور مبہوت سا ہو گیا۔

نظر کا ایک بھائی تھا۔ ایک یوسف گم گشتہ جو ترکستان اور خاور کی سرحد پر رہا کرتا تھا۔ نظر اس کے حال سے آگاہ نہیں تھا اس کا نام غمزہ تھا۔ اور یہ شہزادی حسن کے دربار میں ایک بڑا ذی اثر افسر تھا۔ غمزہ نے شہزادی حسن کے حکم کی بناء پر نظر کو قید کر لیا اور قریب تھا کہ تلوار کے ایک وار سے اس کا سر قلم کر دے کہ اس نے دفعتاً اس مہرہ کو دیکھ لیا جو نظر کے بازو پر بندھا ہوا تھا اور پہچان لیا کہ نظر جسے وہ قتل کرنا چاہتا تھا اس کا اپنا بھائی ہے۔ تلوار پھینک کے وہ اس سے بغل گیر ہو گیا۔

جب حسن کو یہ معلوم ہوا تو اس نے غمزے کو حکم دیا کہ نظر کو اپنے ساتھ گلزار رخسار میں لائے جب خانہ و گلزار حسن کی نظر نے سیر کی تو اسے طرح طرح کے حسین نظر آئے۔ بتان چین وخطا، سمرقند کے شکریں دہن، خوارزم کے بلا چشم، عراق کے نگار، آصفہان کے سیہ چشم، شیراز کے تنگ دہن، گلہائے تبریز، ملیحان عرب، شکر ریزان مصر، نظر کثرت نظارہ اور شدت جمال سے مبہوت تھا کہ حسن نے اس سے سوال وجواب شروع کیے۔ حسن نے پوچھا ستارہ کا مقصود کیا ہے؟ نظر نے جواب دیا اس کی صنعت کا نظارہ کرنا۔ حسن نے پوچھا کہ چشم بینا کس لئے بنی ہے؟ نظر نے کہا رخسار زیبا کے مشاہدے کے لئے اور اسی طرح کے سوال وجواب میں نظر نے اپنے شاہزادے دل کا ذکر کیا۔ حسن نے اپنا دل اسے دکھایا جو ایک گوہر سنگین تھا۔ اس کے مقابلے میں جب نظر نے شاہزادہ دل کا ذکر کیا جس کا دل، دل عادل اور دل عاشق تھا تو حسن اس کا گرویدہ ہو گئی۔

اب عشق کی آگ دونوں طرف لگی ہوئی تھی۔ حسن کا ایک پری تمثال غلام تھا جس کا نام تھا خیال۔ خیال کو حسن نے نظر کے ساتھ ملک بدن بھیجا اور حسن نے نظر کو ایک طلسمی انگوٹھی دی کہ وہ اسے دل تک پہنچائے اس طلسمی انگشتری کی خصوصیت یہ تھی کہ جو اسے منہ میں رکھ لیتا وہ خود تو سب کی نظروں سے روپوش ہو جاتا مگر خود سب کو دیکھ سکتا اس انگشتری کی مدد سے مملکت عشق کے سپاہیوں کی آنکھ سے بچ کے نظر ملک بدن واپس پہنچ گیا۔ دل سے اس نے شہزادی حسن کے حسن وجمال کی کہانی سنائی۔ گلزار رخسار کا ذکر کیا کہ اسی جنت ارضی میں چشمہ آب حیات پنہاں ہے اور بجز ساقیان حسن گل رو کے کوئی اس آب حیات کے چشمے سے واقف نہیں۔ نظر اور خیال کی لسانی سے دل کا عشق اور شدت اختیار کر گیا اب عشق نے جنون کی کیفیت اختیار کی اور دل نے شہر دیدار روانہ ہونے کا ارادہ کیا لیکن دل کے ایک ناصح مشفق ہمدرد کو اس سفر کے تہیے

کا پتہ چل گیا۔ وہم نے دل کے والد شہنشاہ عقل کو آگاہ کر دیا اور عقل نے مصلحت اسی میں دیکھی کہ اس جنون سے بچانے کے لئے اپنے بیٹے دل کو نظر بند کر دے۔ چنانچہ دل عقل کے حکم سے نظر بند کر دیا گیا ادھر زندان میں دل کی حالت غیر تھی۔ ادھر نظر پھر شہر یدار میں حسن کے پاس پہنچا اور گلزار رخسار میں تشنگی کے عالم میں اسے چشمہ آب حیواں نظر آیا مگر جیسے ہی اس نے چشمے کا پانی پینے کے لئے منہ کھولا طلسمی انگوٹھی اس کے منہ سے چشمہ آب حیواں میں گر پڑی۔ نظر جو سب کی نظر سے چھپا ہوا تھا سب کو نظر آنے لگا اور اسے رقیب نے گرفتار کر لیا۔

لیکن سب سے اہم واقعہ جو پیش آیا یہ تھا کہ چشمہ آب حیواں اس کی نظر سے غائب ہو گیا جیسے سدا بہار جوانی کا درخت گل گامش کی نظر سے غائب ہو گیا تھا۔

نظر نے بہر حال رقیب کے چنگل سے نجات پائی۔ حسن نے غمزے کو نظر کے ساتھ پھر دل کی تلاش میں روانہ کیا۔ راستے میں حصار زہد پڑتا تھا۔ غمزے نے اس حصار کی اینٹ سے اینٹ بجادی۔ پھر ان دونوں نے پوستین پوش ترک درویشوں کا بھیس بدلا اور اپنی باتوں سے ناموس کو قلندر بنا دیا۔ یہ نامور عقل کی مملکت میں ایک بڑا سردار تھا۔

لیکن توبہ کے سامنے نظر اور غمزے کی ایک نہیں چلی۔ یہ توبہ بڑا سخت جان سردار تھا۔ یہ غمزے کا نشان چھین کے شہنشاہ عقل کے سامنے لے گیا اور عقل نے اپنے بیٹے دل کو سمجھایا۔ بالآخر دل کو قائل کر دیا۔ اور دل ایک لشکر جرار لے کر اس ارادے سے روانہ ہوا کہ شہر دیدار کو مسخر کر لے۔ لیکن اب غمزے نے ایک نئی چال چلی۔ آہو کا بھیس بدل کر اپنے ساتھ بہت سے آہوان ختن کو شریک کر لیا اور دل شکار کے شوق میں ان آہوؤں کے تعاقب میں روانہ ہوا اور اس طرح اپنے لشکر سے بچھڑ گیا اب شہنشاہ عقل نے خود ایک بڑے لشکر کے ساتھ شہر دیدار کی تسخیر کا ارادہ کیا اور شہر دیدار کے قریب پہنچ گیا۔ اپنے شہر کو عقل کی زد میں پاکے شہزادی حسن نے اپنے باپ شہنشاہ عشق سے مدد مانگی اور عشق خونخوار کا مہیب لشکر دل کے لشکر کے مقابلے میں روانہ ہوا۔ زلف سرکش نے دل کی فوج مہیب خون مارا۔ ابروؤں نے کمان کڑی کی۔ مژگان نے تیر چلائے اور بالآخر خیال نے دل کو قید کر لیا۔ جب دل گرفتار ہو گیا تو عقل اور دل کی سپاہ کے قدم اکھڑ گئے۔ ادھر حسن نے دل گرفتار کو چاہ زندان میں گرفتار کر دیا۔

شہزادی حسن اپنے گرفتار یعنی شہزادہ دل کی محبت میں گرفتار تھی۔ اس کی ایک سہیلی تھی وفا۔ اس کے ساتھ وہ گلزار کی سیر کو نکلی اور یہی وفا دل کو چاہ ذقن کی قید سے باغ آشنائی میں لے آئی۔ ادھر نظر آنکھوں میں

آنسو بھر لایا اور شاہزادی حسن سے اس نے شہزادہ دل کی سفارش کی۔ حسن نے وفا سے مشورہ کیا۔ وفا تو یہ چاہتی تھی کہ حسن اور دل ایک دوسرے کے ہو جائیں لیکن ناز کا مشورہ تھا ''خویش را مفروش ارزاں'' ناز اور وفا میں بحث ہوتی رہی۔ بالآخر حسن نے خود ایک حل سوچا۔ حسن نے دل کو تبسم سے بے خود و بے ہوش کر دیا اور پھر اپنے پہلو میں جگہ دی۔

لیکن یہ وصال عارضی تھا۔ ابھی تک چشمہ آب حیواں دل کی نگاہوں سے دور تھا اسی عالم میں دل پر ایک اور مصیبت پڑی۔ رقیب کی ایک بڑی ہی مکروہ صورت، مکروہ سیرت بیٹی تھی، جس کا نام غیر تھا۔ وہ بھی دل پر عاشق تھی اور حسن سے جلتی تھی ساتھ ہی ساتھ وہ اسی ساحرہ تھی جسے سحر سے صورت بدلنے میں کمال حاصل تھا۔ غیر نے ایک دن حسن کی صورت بنائی اور دل کو پھانسنے کی کوشش کی۔ اس کی اطلاع خیال نے حسن کو دی۔ اب حسن کے جلال کا عالم ہی اور تھا۔ دل نے غیر کے پہلو میں بیٹھ کر اس سے بے وفائی کی تھی۔ دل کو پھر قید کر دیا گیا۔ اس مرتبہ چاہ ذقن میں نہیں بلکہ وادی عتاب میں۔ ادھر غیر جو فطرتاً بدنہاد تھی، دل کے بھی درپے تھی اس نے اپنے باپ رقیب سے دل کی شکایت کی اور رقیب نے دل اور اس کے رفیق نظر دونوں کو قلعہ ہجران میں قید کر دیا جو بیابان فراق میں واقع ہے۔

لیکن غیر کی سازش کا حال شہزادی حسن پر آشکار ہو ہی گیا۔ اب اسے ندامت ہوئی کہ ناحق اس نے دل کو اتنی سخت سزا دی اور اب دل کے فراق میں خود حسن کی حالت بگڑنے لگی۔ خیال نے حسن کا خط دل تک اور دل کا نامہ شوق حسن تک پہنچایا۔ صبر اور ہمت نے دونوں کو ڈھارس دی اور بالآخر ہمت نے حسن اور دل کی اس والہانہ محبت کی اطلاع شہنشاہ عشق کو دی۔ ہمت نے شہنشاہ عشق سے کہا کہ قدیم زمانے میں ایک شہنشاہ تھا جس کا نام فرد تھا یہ شہنشاہ بڑا ہی عادل تھا۔ اس نے اپنی سلطنت کے دو ٹکڑے اپنے دو بیٹوں میں تقسیم کر دیئے ان میں سے ایک مشرق کا تاجدار بنا، دوسرا مغرب کا، ان میں سے ایک بھائی کی نسل سے شہنشاہ عشق ہے اور دوسرے بھائی کی نسل سے شہنشاہ عقل۔

قائل ہو کے عشق نے اپنے ایک معتبر وزیر مہر کو عقل کے دربار روانہ کیا اور جب عقل اقلیم عشق میں پہنچا تو عشق نے اس کی بڑی خاطر تواضع کی اور اسے اپنی نیابت کی کرسی پر بیٹھایا۔ یہ اس لئے کہ عشق کا مرتبہ اور عشق کی طاقت ہر حال میں عقل سے زیادہ ہے پھر عشق نے ہمت کو بیابان فراق اور قلعہ ہجراں کی سمت روانہ کیا کہ وہ دل کو رقیب کے چنگل سے چھڑا لائے۔ جب ہمت دل کو اس قید سے چھڑا لایا تو شہر دیدار میں قامت نے دل کا استقبال کیا۔ بالآخر عشق اور عقل نے حسن اور دل کی شادی رچائی اور تب دل کو معلوم ہوا

کہ چشمہ آب حیواں چشمہ دہن ہے اور پیار سے زندگی کی تجوید ہوتی رہتی ہے۔

شادی کے بعد جب دل گلشن رخسار کی سیر کو نکلا تو ایک بزرگ سے ملاقات ہوئی یہ حضرت خضر علیہ السلام تھے۔ یہ آب حیواں کے چشمے کے کنارے تشریف رکھتے تھے۔ حضرت خضر علیہ السلام نے دل کو اس طلسمات کا راز سمجھایا۔ یہ کہ دل ہی اصلی خزانہ ہے اور دوسری اشیاء طلسمات ہیں جو اس خزانے کی حفاظت کے لئے بنائی گئی ہیں۔ دل جان ہے اور تمام ذرات جسم ہیں۔ نظر فکر صواب ہے اور ہمت فیض راہ میں ہے۔ رقیب دیو سیرت دراصل نفس دوں ہے۔ غیر ابلیس لعین ہے یہ وہی سانپ ہے جس نے حوا کو بہکایا اور جو گل گامش کا سدا بہار جوانی کا پودا چرا لے گیا۔ اور رہ گیا یہ چشمہ آب حیات، یہ چشمہ آب حیوان، یہ کیسا عجیب چشمہ ہے کہ اس میں زندگی کھو بھی جاتی ہے مگر اس سے سیراب بھی ہوتی ہے کبھی یہ سراب معلوم ہوتا ہے کبھی نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے کبھی اس کے کنارے سدا بہار جوانی کا پودا کھو جاتا ہے۔ اسی کنوئیں میں یوسف کو قید کی سزا ملتی ہے اسی آئینے میں فاری سس اپنا عکس دیکھ دیکھ کر ہلاک ہو جاتا ہے لیکن اسی سے زندگی ابلتی ہے اور زندگی کے دریا چاروں طرف جاتے ہیں۔ چاروں طرف اُمڈتے ہیں اسی سے ابر اٹھتے ہیں اور چاروں کھونٹ زندگی کا سینہ برساتے ہیں۔ گل گامش فنا ہو جاتا ہے۔ یوسف کا حسن ایک دن باقی نہیں رہتا۔ فاری سس کا عکس مٹ جاتا ہے اور صرف چمکدار سنگریزے باقی رہ جاتے ہیں لیکن انسان فنا نہیں ہوتا ایک نسل کے بعد دوسری نسل، اسی چشمے کے فیضان سے انسان زندہ ہے سب سے مقابلہ کرنے کے لئے ......سانپ سے، ابلیس سے دیوتاؤں سے اور...... اس موذی سے جو اس کے اندر چھپا ہوا ہے۔

''رومیو جولیٹ''

از ولیم شیکسپیر

مقدمہ

عزیز احمد

تاریخ تصنیف:

'' رومیواور جولیٹ'' کا شمار شیکسپیر کے ابتدائی دور کے ڈراموں میں ہوتا ہے ۔ابھی تک یہ جدا ونگار شاعر قافیوں کی پابندیوں میں کچھ کچھ الجھا ہوا تھا۔اس کا قلم اچھی طرح سمجھنے نہیں پایا تھا لیکن '' رومیو جولیٹ'' شیکسپیر کے بہترین ڈراموں میں گنا جاتا ہے۔عالمگیر مقبولیت کے لحاظ سے کوئی اورڈرامہ اس کا مقابلہ نہیں کرسکتا اس کی وجہ یہ ہے کہ اس ڈرامہ کا موضوع عشق ہے وہ عشق جونفرت پر فتح پاتا ہے۔ اس ڈرامے کا انجام محبت کا انجام ہے اس کی ٹریجڈی محبت کی ٹریجڈی ہے۔

عام طور پر یہ نظریہ رائج ہے کہ اس ڈرامہ کا ''پہلا مسودہ'' شیکسپیر نے 1590ء میں لکھا۔اس نظریہ کی بنیاد اس بحث پر ہے کہ پہلے ایکٹ کے تیسرے منظر میں انا یہ کہتی ہے کہ زلزلہ آئے گیارہ برس ہونے کو آئے ہیں۔لندن میں 1580ء میں زلزلہ آیا تھا اور اس کی یاد سب کے ذہنوں میں باقی تھی اس بنا پر بہت سے تنقید نگاروں نے اس ڈرامے کی تاریخ تصنیف 1591ء قرار دی ہے۔

لیکن چند محققوں کو ان میں سرای' کے چیمبرس (Sir A.K.Chambers) کا نام خصوصیت سے قابل ذکر ہے۔اس نظریے سے اختلاف ہے۔ان محققین کا خیال ہے کہ انا کے اس ایک جملے پر تاریخ تصنیف کا نظریہ قائم کرنا زیادتی ہے۔نہ انا کو زلزلے کی تاریخ ٹھیک معلوم تھی نہ شیکسپیر کو اس سے کوئی

خاص دلچسپی تھی۔

چیمبرس نے اس ڈرامے کی تاریخ تصنیف 1595ء قرار دی ہے کیونکہ اس ڈرامے کا شمار ابتدائی شاعرانہ ڈراموں میں ہونا چاہئے اور اس کا اسلوب ان کا سا ہے۔ یہ ڈرامہ غالباً ''خواب شب نیم گرما'' A-Mid-Summer Nights Dream سے پہلے لکھا گیا کیونکہ اس ڈرامے میں ''رومیو جیولیٹ'' کے قصے کا پرے مس اور تھبی کی نقل کے ذریعے مذاق اڑایا گیا۔ کہا جاتا ہے کہ ویور (Weever) نے 1595ء میں رومیو کا ذکر کیا لیکن اس کا کوئی ثبوت نہیں۔ ممکن ہے اس کی تحریر 1599ء کی ہو۔ اسی قصے کے متعلق ایک نظم کو 5 اگست 1596ء میں شائع کرنے کی اجازت دی گئی ہے۔ روزالن Rosaline جو اس ڈرامہ میں ایک کردار ہے۔ Loves Laboru Lost میں اپنے ہم نام کو بار بار یاد دلاتی ہے۔ جہاں تک اسلوب' طرز نگارش اور تشبیہات واستعارات کا تعلق ہے' یہ ڈرامہ شیکسپیر کے سانٹوں Sonnets سے بہت ملتا جلتا ہے۔ اس ساری بحث سے چیمبرس نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ 1595ء ہی ''رومیو جولیٹ'' کی تصنیف کی تاریخ ہے اور ہمیں چیمبرس کا نظریہ تسلیم کرنے میں کوئی عذر نہیں۔

متن:

اس ڈرامہ کا متن ان مطبوعہ نسخوں سے ذریعہ ہم تک پہنچا ہے جو 1597ء سے 1637ء تک وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہے۔ شیکسپیر کے اور بہت سے ڈراموں کی طرح اس کا کوئی قلمی نسخہ محفوظ نہیں۔

مطبوعہ نسخوں کی فہرست یہ ہے

(۱) پہلا نسخہ: چوتھائی تقطیع 1597ء

(۲) دوسرا نسخہ چوتھائی تقطیع' 1599 تصیح شدہ

(۳) تیسرا نسخہ، چوتھائی تقطیع 1609 تصیح شدہ

(۴) چوتھا نسخہ: چوتھائی تقطیع' تاریخ نامعلوم

(۵) پہلا نسخہ: پوری تقطیع 1623ء

قبل اس کے کہ ہم ان نسخوں کے متعلق کچھ لکھیں اپنے اردو داں ناظرین کو یہ سمجھا دینا ضروری ہے کہ شیکسپیر کے زمانے میں ڈراموں کی چوری بہت ہوتی تھی۔ ہوتا یہ تھا کہ اصل متن کی اشاعت سے پہلے ہی

ناظرین میں سے کوئی ایک یا ایکٹروں میں سے کوئی ایک ڈرامے کی تمثیل کو یا محض مشق کو دیکھ کے ڈرامے کو چپکے سے نقل کر کے کسی ناشر کے ہاتھ بیچ آتھا اور یہ ناشر اس چرائے ہوئے ڈرامے کو شائع کر دیتا تھا۔ ''رومیو اور جولیٹ'' کے پہلے نسخہ کا متن بھی اسی طرح کا سنانا یا متن ہے۔ اس نسخے کو 'برا نسخہ یا ناقص نسخہ قرار دیا جاتا ہے یہ نسخہ غالباً کسی ایسے اصل مسودے سے ماخوذ ہے جو دوسرے نسخے (مطبوعہ 1599) سے مشابہہ ہوگا۔ پہلے نسخہ میں 2232 سطریں ہیں اور دوسرے نسخے میں تین ہزار سات' پہلے نسخے میں جا بجا بہت سی سطریں غائب ہیں بعض جگہ تو ایسے فقرے بھی غائب ہیں جن کے بغیر مطلب خبط ہو جاتا ہے کہیں کہیں بجائے اصل عبارتوں کے محض ان کا مطلب ہے جس شخص نے اس نسخے کے لئے ڈرامہ چرایا ہے وہ ایسے مناظر میں بہت غلطیاں کرتا ہے جن میں بہت سے لوگ ہیں یا جن میں عمل بہت تیز ہے اور ان مناظر میں اس نے جو عبارتیں نقل کی ہیں ان سے مطلب اکثر خبط ہو جاتا ہے پھر بھی ایک لحاظ سے چوتھائی تقطیع کا یہ پہلا نسخہ بہت اہمیت رکھتا ہے کئی مقامات پر جو الفاظ یا عبارتیں اس پہلے نسخے میں ہیں وہ دوسرے نسخے میں زیادہ صحیح معلوم ہوتی ہیں اور ادبی حیثیت سے بلند پایہ ہیں۔

دوسرا نسخہ جو چوتھائی تقطیع پر تصحیح اور اضافے کے ساتھ 1599ء میں شائع ہوا بعد کے تمام مطبوعہ نسخوں کی اصل ہے اس سے اس کے بعد کی تمام اشاعتیں نقل کی گئیں۔

چوتھائی تقطیع کا تیسرا (نسخہ 1609ء) اسی دوسرے نسخے سے نقل کیا گیا۔ پوری تقطیع کا پہلا نسخہ 1623ء اور نامعلوم تاریخ والا چوتھائی تقطیع کا چوتھا نسخہ بھی اسی دوسرے نسخے کی نقل ہیں ان بعد کی اشاعتوں میں جا بجا کچھ اصلاحات کی گئی ہیں جن کی بنیاد زیادہ تر قیاس پر ہے۔ اس لئے فی الحقیقت اس ڈرامے کے متن کی دو اصلی بنیادیں صرف چوتھائی تقطیع کے پہلے اور دوسرے نسخے پر ہیں۔ اور ان دونوں نسخوں میں بہت اختلاف ہے دونوں کے باہمی تعلق کے متعلق بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔

دوسرا نسخہ'' نسخہ سامع Prompt-Copy کی نقل معلوم ہوتا ہے ایک جگہ تو ڈرامای کے بجائے ایکٹر کا نام آ گیا ہے۔ چوتھے ایکٹ کے پانچویں منظر میں بجائے ''پیٹر آتا ہے'' کے ''ول کمپ (اکٹر) آتا ہے'' چھپ گیا ہے۔ اس قسم کے اور بھی بہت سے ثبوت میں جس کی بنا پر یہ یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ یہ دوسرا نسخہ 1599ء لقمہ دینے والے کی کتاب سے چھاپا گیا ہے۔ دوسرا نسخہ اگرچہ پہلے نسخہ کے مقابلے میں بہت صحیح اور قابل اعتبار ہے اور آج بھی اس ڈرامے کے متن کی بنیاد زیادہ تر اسی پر ہے پھر بھی اس میں بہت سی غلطیاں ہیں اس میں بھی کہیں کہیں مطلب خبط ہو جاتا ہے۔ اور کہیں کہیں

عبارت کی جگہ ایکٹروں کو ہدایات ہیں۔

بہت سے محققین نے اس امر پر بحث کی ہے کہ پہلے اور دوسرے نسخے میں کیا تعلق ہے پولرڈ Pollard اور ڈوور ولسن Dover Wilson کا نظریہ یہ ہے کہ شروع میں ''رومیو اور جولیٹ'' کا ایک مسودہ تھا۔ پہلا نسخہ 1597ء والا اس مسودے کی غیر مصحح شکل سے ماخوذ ہے۔اس کے بعد شیکسپیر نے اس مسودے میں اصلاح و تصحیح کی اور اس میں بہت کچھ اضافہ کیا۔دوسرا نسخہ 1599ء والا اس تصحیح شدہ اور اضافہ شدہ مسودے سے ماخوذ ہے۔ان دونوں محققوں کے نظریے کی بنیاد اس امر پر ہے کہ املا کی حدتک دونوں نسخے ایک دوسرے سے بہت مشابہ ہیں (یہ یاد رکھنا چاہئے کہ شیکسپیر کے زمانے میں انگریزی املا کے قواعد مقرر نہ تھے اور بہت اختلاف تھا دونسخوں کا املا میں یکساں ہونا بہت اہمیت رکھتا ہے' لیکن محض املا کی بنیاد پر اس نظریے کو اور بہت سے محققین نے تسلیم نہیں کیا جن میں چیمبرس بھی شامل ہیں ۔چیمبرس کو اس سے شدید اختلاف ہے۔

خلاصہ یہ کہ دوسرا نسخہ 1599ء نسبتاً زیادہ صحیح ہے اور اسی کی عبارت کو اب بھی درست سمجھا جاتا ہے کہیں کہیں جہاں پہلے نسخے کی عبارت صحیح تر یا ادبی لحاظ سے بہتر معلوم ہوتی ہے اس کو ترجیح دی جاتی ہے۔

قرون وسطی میں جس طرح ناکام محبت کے افسانے ایشیاء میں بہت مقبول تھے۔

یورپ میں بھی بہت مقبول تھے۔اس قسم کے بہت سے افسانے اس زمانے میں یورپ کی تمام زبانوں میں لکھے گئے۔ان افسانوں پر مشرق کے افسانوں کا بھی ضرور تھوڑا بہت اثر تھا۔''رومیو اور جولیٹ'' کے قصے کی طرح کئی قصے اس زمانے میں مقبول تھے مثلاً ''ہیرو اور لیانڈر'' Hero And Leander کی کہانی' ترستان اور اسولد Tristan adn Isolde کی کہانی' پرے مس اور تھسی Pyramus and Thisbe وغیرہ۔ان افسانوں میں دو عناصر مشترک ہیں (۱) ایک تو یہ کہ کسی مزاحمت یا رکاوٹ کے باعث عاشق کی معشوقہ سے جدائی (۲) دونوں کی تباہی جس کی وجہ یا تو یہ ہوتی ہے کہ ایک کو دوسرے کی طرف سے کوئی صدمہ پہنچتا ہے یا یہ کہ ایک پر کوئی مصیبت آتی ہے اور دوسرا اس کا ساتھ دیتا ہے مثلاً عاشق کی موت پر معشوقہ کی خودکشی یا اس کے برعکس' اس قسم کے افسانوں کو ہم ''جدائی کے افسانے'' کہیں گے''رومیو اور جولیٹ'' ان جدائی کے قصوں میں سب سے ممتاز ہے۔

کیارنی Chiarini اور کیٹ لے Keightley کا نظریہ یہ ہے کہ رومیو اور جولیٹ کی کہانی ''پرے مس اور تھسی'' کی کہانی کی ترقی یافتہ شکل ہے۔اس نظریے کو بالکل درست نہیں کہا جا سکتا ہاں یہ ممکن

ہے کہ ایک کہانی کا دوسری پر اثر پڑا ہو۔

دو اور کہانیاں ایسی ہیں جنہیں ''رومیو اور جولیٹ'' کی کہانی کا ماخذ سمجھا جاتا ہے۔ایک تو ''گل ونسرین'' Floris and Blanchefleur کا قصہ جو مشرقی اصل کا ہے۔اور جس کے بہت سے چربے یورپ کی متعدد زبانوں میں موجود ہیں۔اس کہانی کو سب سے زیادہ کامیابی کے ساتھ اطالوی افسانہ نگار اور اشعر بوکا چیو نے اپنی فل کولو (Filcolo) میں بیان کیا ہے۔دوسری کہانی ''ٹرائے لس اور کرے سیڈا'' Troilus,and Cressida کی ہے جس کی اصل بہت پرانی ہے۔ٹرائے کے محاصرے کے زمانے کا یہ قصہ قرون وسطیٰ میں بہت مقبول رہا لیکن بہت کامیابی سے اس قصے کو بوکا چیو ہی نے اپنی ال فلوستراتو Il Flostrato میں بیان کیا ہے۔چاسر کی نظم کا یہی ماخذ تھا اور یہی ماخذ شیکسپیر کے اس ڈرامے کا بھی جو اس نے ''ٹرائے لس اور کرے سیڈا'' کے نام سے لکھا ہے کہ ان دونوں کہانیوں کا ''رومیو اور جولیٹ'' کے قصے کی نشوونما کے ابتدائی دور میں اثر پڑا ہے۔

''جدائی'' کے ان تمام افسانوں میں کم وبیش یہ باتیں مشترک ہیں:

(۱) عاشق ومعشوق ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔لیکن کسی نہ کسی سبب سے وہ اپنے عشق کا راز چھپاتے ہیں۔اس رازداری کی وجہ زیادہ تر یہی ہوتی ہے کہ دونوں کے خاندانوں میں ان بن ہوتی ہے۔

(۲) ایک ''رازداں'' ایسا ہوتا ہے جو ان دونوں کی مدد کرتا ہے' دونوں کو فلسفیانہ نصیحتیں کرتا ہے۔یہ رازداں گویا مشرقی شاعر کے ''رازداں'' اور ''واعظ'' کا مجموعہ ہوتا ہے۔

(۳) عاشق معشوق کی منگنی (یا وصل یا شادی)

(۴) جدائی

(۵) صبح کاذب کو عاشق اور معشوق کے جدا ہونے کا منظر یہ منظر ان افسانوں میں ایک طرح کی نظم سے مستعار لیا گیا ہے۔یہ نظم ''فجر'' (Aube) کہلاتی تھی۔عاشق معشوق کسی طائر کی آواز سنتے تھے۔یہ کہتا تھا کہ یہ مرغ سحر کی آواز ہے۔مجھے جانے دو۔وہ کہتی تھی نہیں یہ بلبل کی صدا ہے۔ابھی رات بہت باقی ہے' ٹھہرو' صبح کی روشنی کے متعلق خیال آرائی ہوتی تھی (شیکسپیر نے رومیو اور جولیٹ کی جدائی کا منظر ان نظموں سے متاثر ہو کے کھینچا ہے اور اسلوب اور ترتیب بالکل انہیں نظموں کی سی ہے۔ملاحظہ ہو تیسرا ایکٹ پانچواں منظر۔

(۶) ایک نئے عاشق یا ''رقیب'' کا دخل انداز ہونا جس کی وجہ سے ہیرو اور ہیروئن دونوں سخت مشکل

اور مصیبت میں مبتلا ہوتے ہیں۔

(۷) انجام میں تباہی

رومیو اور جولیٹ کے قصے میں یہ سب عناصر موجود ہیں۔ ان کے خاندانوں میں ان بن ہے۔ ان کا راز داں راہب لارنس ہے اور وہی ان کو چلاتا ہے۔ رومیو اور جولیٹ کی شادی ہو جاتی ہے (لیکن اور بہت سے قصوں میں ہیرو اور ہیروئین کی شادی نہیں ہونے پاتی) دونوں ایک وسرے سے جدا ہوتے ہیں۔ جدائی کا منظر پر اثر ہے۔ ''رقیب'' یا ''نیا عاشق'' نواب پیرس ہے۔ آخر میں سب کا انجام خودکشی یا تباہی پر ہوتا ہے۔

لیکن ''جدائی کے افسانوں'' کے ان تمام عناصر کے علاوہ ایک اور اہم عنصر بھی ''رومیو اور جولیٹ'' کے قصے میں موجود ہے۔ اور وہ عنصر یہ ہے کہ جولیٹ' پیرس سے شادی کرنے کی مصیبت اور مخمصے سے بچنے کیلئے اور رومیو سے وفا کی خاطر ایک ایسی دوا پی لیتی ہے۔ جس کی وجہ سے اڑتالیس گھنٹے تک وہ بالکل مردہ معلوم ہوتی ہے۔ اس قسم کے دوا پی لینے کے قصوں کو ہم ''دارو کے افسانے'' کہیں گے ''دارو کے افسانے'' بہت پرانے ہیں۔ اس قسم کا قدیم ترین افسانہ غالباً زے نوفون باشندہ افے سس xenophon of Gphesus کا ہے۔ اس قدیم افسانہ کا عنوان افے سیا کا Ephesiaca ہے اور یہ چوتھی صدی عیسوی میں لکھا گیا تھا۔ اس کے بعد اس قسم کے افسانے بہت لکھے گئے۔ ان دارو کے افسانوں کی خصوصیات یہ ہیں۔

(۱) عشاق، جنکی عموماً شادی ہو چکی ہوتی ہے' ایک دوسرے سے تقریباً چھن جاتے ہیں۔

(۲) اور وہ اس وجہ سے کہ ایک نیا طاقتور رقیب ان دونوں کے درمیان آجاتا ہے۔

(۳) کسی دوست یا کسی طبیب سے

(۴) خواب آور دوا (جس سے موت کے اثرات پیدا ہوں) حاصل کی جاتی ہے جسے معشوقہ کھالیتی ہے۔

(۵) معشوقہ مردہ سمجھ کے دفن کردی جاتی ہے۔

یہ تو رومیو اور جولیٹ کے قصے کی نشو ونما کی داستان تھی۔ اس قصے کے اجزائے ترکیبی کا ذکر تھا۔ اب ابتداء سے اس قصے کی تاریخ سینے کے کیونکر یہ ترقی کرتا ہوا شیکسپیر تک دانتے (Dante) کے ''اعراف'' Purgatario کے چھٹے حصے میں 106 تا 108 مانیگو اور کیپولٹ خاندانوں کا ذکر پہلی

بار آیا ہے۔ دانتے کے اشعار یہ ہیں۔

Vieni a vder Montecch a cappclletti

Monaldie fillppeschi uom senza cura

color gia trusti e costor con sopetti

(اے بے فکر انسان ذرا آ' اور مانیگو اور کیپولٹ' مونالدی اور فلی پس کے خاندانوں کا حشر دیکھ۔ وہ کس قدر رنجیدہ ہو چکے ہیں اور ان پر کس قدر خوف طاری ہے)

دانتے کے اس اشارہ سے کچھ پتہ نہیں چلتا کہ اس نے جن خاندانوں کا ذکر کیا ہے۔ وہ'' رومیو اور جولیٹ والے'' مانیگو اور کیپولٹ خاندان ہیں یا کوئی اور' یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ دانتے کے بیان کردہ خاندانوں کو کسی نہ کسی وجہ سے رنجیدہ ہونا پڑا تھا۔

جس طرح دانتے کے مصرعوں میں صرف نام ملتے ہیں اور قصے کے متعلق کوئی اشارہ نہیں اسی طرح پندرھویں صدی کے ایک اطالوی افسانہ نگار سالرنی تانو (Selernitano) کے افسانوں کے مجموعے Cinauante Novells میں ایک قصہ ایسا ملتا ہے جو بالکل رومیو اور جولیٹ کے قصے ایسا ہے۔ لیکن اس میں ہیرو اور ہیروئین کے نام مختلف ہیں۔ ہیرو کا نام رومیو نہیں بلکہ ناریولتوی نیانے لی Marioito Mignanelle ہے اور وہ ویرونا کا نہیں بلکہ سے Siennat کا باشندہ ہے۔ ہیروئین کا نام بھی جولیٹ نہیں بلکہ جیونیوتسا ساراچی نی Gionnuozza Saracini ہے۔ قصہ بالکل'' رومیو اور جولیٹ'' کی کہانی کا سا ہے فرق صرف اتنا ہے کہ رومیو کا خودکشی کے بعد جب جولیٹ ہوش میں آتی ہے تو وہ راہب کے مشورہ کے مطابق مقدس خواتین کے زمرے میں شامل ہو جاتی ہے خودکشی نہیں کرتی بلکہ شکستہ دل ہونے کے باعث کچھ دنوں میں خود ہی اس کا کام تمام ہو جاتا ہے۔

1530: میں لوجی داپورتو Luigi da poro کی کہانی شائع ہوئی'' دو شریف عشاق کی کہانی جو از سر نو جانچ کے بعد لکھی گئی ہے۔''

Historia Novellemente Ritroveta Di Due Nobili Amanti

اس تصنیف میں رومیو اور جولیٹ کا نام پہلی بار آیا ہے۔ ممکن ہے کہ داپورتو نے کہانی کے واقعات سالرنی تانو سے اخذ کر کے رومیو اور جولیٹ کے نام سے اسے منسوب کیا ہو۔ یا ممکن ہے یہ اسی قصے کی دوسری مشکل ہو اور دوسرے ذرائع سے لوجی داپورتو پہنچی ہو۔ داپورتو کے اس قصے میں اور بھی بہت سے اہم

کردار نمودار ہوتے ہیں جن میں مرکوشیو Mercutio نے بالدو Tebaldo (شیکسپیر کا ٹیبالٹ) اور راہب لارنس بھی شامل ہیں۔ سڑک پر لڑائی اور پوشیدہ شادی کے واقعات بھی اس قصے میں موجود ہیں ۔شیکسپیر کی روئد اور داپورتو کے قصے میں اہم فرق یہ ہے کہ داپورتو کا راہب فارن تسو (لارنس) بادشاہ کے سوالات کا ٹھیک ٹھیک جواب نہیں دیتا۔

کلیشیا Clitia کی کہانی ''دو سے عاشقوں جولیا اور رومیو کا ناکام عشق''

Linfelice amore lei due Fedelissimi Amanti

Giuliae Romeo غالباً 1553 میں شائع ہوئی۔ بعض تفصیلات کی حد تک کلیشیا کے افسانے اور داپورتو کے افسانے میں اختلاف ہے۔ اس افسانے کے ارتقاء میں کلیشیا کا سب سے اہم حصہ یہ ہے کہ اس کے افسانے میں لیڈی کیپولٹ یہ سمجھتی ہے کہ جولیٹ کے رنج و غم کی وجہ (جب کہ رومیو جلا وطن کر دیا جاتا ہے) ٹیبالٹ کی موت ہے۔

باندیلو کی کتاب ''جولیے تا اے رومیو'' گذشتہ کتابوں کے مقابلے میں بہت اہم ہے۔ یہ 1554ء میں شائع ہوئی ۔ باندیلو Bandello نے زیادہ تر داپورتو کی پیروی کی ہے لیکن قصے کی بعض بعض تفصیلات کو کلیشیا سے مستعار لیا ہے۔ باندیلو کے قصے میں جولیٹ کی انا اور پیرس پہلی بار نمودار ہوتے ہیں

بوآستو Boisteau یا بوآستواؤ Boeistuau نے باندیلو کی اطالوی کہانی کا فرانسیسی میں ترجمہ کیا۔ کچھ تفصیلات کا اضافہ بھی کیا جو میں قصے کا جزو بن گئیں ۔ اور شیکسپیر نے بھی ان کو بجنسہ مستعار لیا۔ مثلاً عطار اور رومیو کی گفتگو کا منظر' یا یہ کہ جولیٹ رومیو کے خنجر سے خودکشی کرتی ہے۔

باندیلو اور بوآستو کی کہانیوں پر دہ انگریز مصنفوں نے اپنے قصوں کی بنا ڈالی ۔ ان میں سے پینٹر Painter نے رومیو اینڈ جولیٹ کے قصے کو 1567 میں شائع کیا لیکن یہ یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ شیکسپیر نے پینٹر کے قصے سے استفادہ کیا یا نہیں۔ جس کتاب کو شیکسپیر کا ماخذ سمجھا جاتا ہے وہ دوسرے انگریز مصنف بروک Brooke کی منظوم کہانی Romeus and juliet ہے۔ یہ نظم 1562ء ڈرامے پر بروک کی اس نظم کا اثر ہر جگہ پایا جاتا ہے۔ بعض بعض حصے تو ایسے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ شیکسپیر نے الفاظ بدل کر تقریباً وہی ٹکڑے اپنے ڈرامے میں رکھ لئے ہیں ۔ مثلاً چوتھے ایکٹ کے تیسرے منظر میں جب جولیٹ لارنس کی دی ہوئی دوا پینا چاہتی ہے جسکو پینے کے بعد موت کے آثار پیدا ہو جاتے ہیں۔ اس وقت اس کی آنکھوں کے سامنے موت اور قبرستان کی وحشت اور ہیبت کا نقشہ کھنچ

جاتا ہے۔ یہ حصہ پورا کا پورا شیکسپیر نے بروک سے اخذ کیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ الفاظ کی تبدیلی سے اس نے جان ڈال دی ہے۔ لیکن اس حصے میں تمام خیالات تمام نفسیاتی احساسات بروک کے لکھے ہوئے ہیں۔ بروک کی نظم پر غالباً چاسر کی نظم ٹرائے لس اینڈ کرے سے ڈے Troilus and Criseyde کا بھی ضرور اثر پڑا ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ ٹرائے لس کی کہانی کئی اعتبار سے ''رومیو اور جولیٹ'' کی کہانی سے ملتی جلتی ہے۔ کردار نگاری میں بروک کی کمزوری یہ ہے کہ اس کے کردار شدید ترین جذبات کا کھلونا بنے رہتے ہیں۔ ان کے احساسات سخت ودرشت نہیں اور ان میں کسی طرح کی لطافت نہیں۔ باوجود اس کے کہ شیکسپیر کا رومیو بھی شدید جذبات کا کھلونا بن جاتا ہے اس کے متعلق کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ اس کے احساسات سخت اور درشت ہیں۔

بروک کی اس نظم سے صرف ''رومیو اور جولیٹ'' ہی نہیں بلکہ ''ویرونا کے دو شریف'' کا پلاٹ بھی مستعار لیا گیا ہے۔ ''رومیو اور جولیٹ'' اور اس دوسرے ڈرامے میں یک گونہ مشابہت ہے۔ اگرچہ بعض اساسی امور میں دونوں قصے ایک دوسرے سے مختلف ہیں اور ان کا مقصد جدا ہے۔

چند ڈرامائی نکات میں شیکسپیر نے بروک کی نظم کی پابندی نہیں کی ہے مثلاً مرکوشیو کا کردار بالکل شیکسپیر کا اپنا ہے اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ شیکسپیر کا ذہین' طباع' بذلہ سنج' پھکڑ بکنے والا مرکوشیو' بروک کے سرکوشیو سے بہت مختلف ہے۔ لیکن شیکسپیر نے قصے کے پلاٹ میں سب سے اہم جو تبدیلی کی ہے وہ یہ ہے کہ اس نے وقت بہت کم کر دیا ہے۔ بروک کی نظم میں قصہ کا عمل نو مہینے میں تکمیل کو پہنچتا تھا۔ شیکسپیر کے ڈرامے میں قصہ کا پورا عمل پانچ دن کے اندر پورا ہو جاتا ہے۔ اس سے ڈرامائی نقطہ نظر سے قصہ کی رفعت اور نیز حزن وملال کا عنصر دوبالا ہو گیا ہے۔ بہت سے اعتراضات جو ڈرامے کے قصے پر ہو سکتے تھے ۔ وقت کی کمی کے باعث نہیں ہو سکتے۔ مثلاً جولیٹ پر ایک عام اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ اس نے صاف صاف اپنے والدین سے شادی کا حال کیوں نہیں بیان کر دیا جو اسے سرے سے وہ دوا کھانے کی ضرورت ہی پیش نہ آتی جس کے باعث اسے مردہ سمجھ کے رومیو نے خود کشی کر لی۔ شیکسپیر نے ڈرامے کے عمل کا وقت گھٹا دیا ہے۔ اس سے اس اعتراض کا جواب ممکن ہے۔ ایک لڑکی پانچ دن کے اندر ہی پہلی مرتبہ محبت میں مبتلا ہوتی ہے اور وہ بھی دشمن کے لڑکے سے۔ وہ نا تجربہ کار ہے۔ واقعات حیرت انگیز تیزی سے پیش آتے ہیں۔ اس کا شوہر اس کے ماموں زاد بھائی کو قتل کرتا ہے۔ ان حالات میں اس نا تجربہ کار لڑکی کے حواس کیسے برقرار رہ سکتے ہیں۔ اور وہ کیونکر ہمت کر کے اپنے والدین سے اپنے عشق اور شادی کا ماجرا بیان

کرسکتی ہے۔

''رومیو اور جولیٹ'' کے ماخذ کے سلسلے میں سب سے پیچیدہ مسئلہ یہ ہے کہ اسی موضوع پر ایک اور ڈراما انگلستان میں غالباً سولھویں صدی کے وسط میں لکھا جاچکا تھا۔ بروک نے خود اسے دیکھا تھا اور ان الفاظ میں اس کا ذکر کیا ہے ''میں نے اسی قصے کو کچھ عرصہ ہوا اسٹیج پر دیکھا' یہ (ڈرامہ) اس قدر تحسین کا مستحق تھا جس کی خود میں توقع نہیں کرسکتا (کیونکہ اس کو اس خوش اسلوبی سے پیش کیا گیا تھا جیسا نہ میں نے کیا ہے نہ کرسکتا ہوں)''

اس بیان سے یہ بھی پتہ نہیں چلتا کہ جو ڈرامہ بروک نے اسٹیج پر دیکھا وہ انگریزی میں تھا یا لاطینی میں وہ کلاسیکی اصول پر لکھا گیا تھا یا عوام الناس کیلئے' لیکن بروک کے اس بیان سے ان تنقید نگاروں کو ایک بہت بڑا ثبوت ہاتھ لگ گیا۔ جن کا نظریہ یہ ہے کہ اس موضوع پر ایک پرانا ڈرامہ انگریزی میں لکھا گیا تھا اور شیکسپیر نے اس کو ترمیم کر کے اپنے ڈرامہ میں لکھا۔ اس نظریے کا سب سے بڑا حامی فلر Fuller ہے ۔فلر کا خیال یہ ہے کہ بروک کی نظم کے علاوہ یہ قدیم انگریزی ڈرامہ شیکسپیر کا ماخذ تھا۔ چیمبرس کو اس معاملہ میں فلر سے اختلاف ہے۔ چیمبرس کے خیال میں محض اس قدر ثبوت کافی نہیں۔

فلر نے ولندیزی ڈرامہ نگار استرویس Sturuijs کے ڈرامے Romeo En Juliette کا ماخذ بھی وہی قدیم انگریزی ڈرامہ قرار دیا ہے۔ لیکن چیمبرس کو اس کی اس رائے سے بھی اتفاق نہیں۔ چیمبرس کے خیال میں اس ولندیزی ڈرامے کا ماخذ بو آستو کی فرانسیسی کہانی کے سوا اور کچھ نہیں

سترھویں صدی کے اوائل میں اور بھی بہت سے ڈرامے ''رومیو اور جولیٹ'' کے قصے کے متعلق براعظم یورپ میں لکھے گئے۔ اس کا ثبوت موجود ہے کہ ''رومیو اور جولیٹ'' نامی ایک ڈرامہ 1604ء میں بمقام نوردلنگن Nordlingen تمثیل کیا گیا اور یہی ڈرامہ 1626ء اور 1640ء میں دریسدن Dresden میں تمثیل ہوا۔ ایک جرمن ڈرامہ جس کا عنوان Romio Urd Julietta' رابرٹسن Robertson کے نظریہ کے مطابق 1626ء میں لکھا گیا۔ لیکن جرمن محقق کریئش ناخ Creiznech نے اس پر بحث کرتے ہوئے اپنی Schauspiele Der Englischen Komoedianten, XLI میں زبان اور دیگر تلمیحات کی بنا پر یہ قرار دیا ہے کہ یہ ڈرامہ آسٹریا میں سترھویں عیسوی کے نصف آخر میں لکھا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ نہ ولندیزی ڈرامے کا اور نہ براعظم یورپ کے ان ڈراموں کا شیکسپیر کے ڈرامے پر اثر پڑسکتا ہے جو ان سب سے پہلے لکھا گیا۔

ہاں ان ڈراموں سے رومیو اور جولیٹ کے قصے کی مقبولیت کا ضرور اندازہ ہوتا ہے۔

اب ابتداء سے لے کر شیکسپیر تک رومیو اور جولیٹ کے قصے کے پہنچنے کی داستان کو اگلے صفحے پر خا کی شکل میں ملاحظہ فرمائیے۔

روئداد:

یہ قصہ جو اتنا پرانا تھا، شیکسپیر کے جادو پرور ہاتھ میں دنیا کا المناک ترین قصہ عشق بن گیا اور صرف یہی نہیں، شیکسپیر نے اپنے ڈرامے میں کچھ اس طرح قصہ کو ترتیب دیا ہے کہ اس سے انتہا درجے کا ڈرامائی اثر پیدا ہو گیا ہے۔

قبل اس کے کہ ہم شیکسپیر کی اس ٹریجڈی کی روئداد پر ایک سرسری نظر ڈالیں یہ عرض کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شیکسپیر نے خود اس ڈرامہ کو ایکٹ اور مناظر میں تقسیم نہیں کیا تھا۔ یا اگر کیا تھا تو اب اس تقسیم کا کوئی نشان باقی نہیں۔ کیونکہ چوتھائی تقطیع والی تمام اشاعتوں میں اور پوری تقطیع والی اشاعت میں ایکٹ اور مناظر کی تقسیم نہیں بعض تنقید نگاروں کا تو یہ خیال ہے کہ چونکہ اس ڈرامہ کا عمل بہت تیزی سے پیش آتا ہے اس لئے غالباً شیکسپیر اس کو مناظر میں تقسیم کرنا ہی نہیں چاہتا تھا۔ ہارلے گرین دل بارکر Herley Grenville Barker تو اس حد تک خیال آرائی کرتا ہے کہ غالباً شیکسپیر اس ڈرامہ کو ایک ناقابل تقسیم وحدت قرار دینا چاہتا تھا۔ بہرحال ایکٹ اور مناظر کی جو تقسیم عام طور پر رائج ہے اور جو آپ کو اس ترجمے میں ملے گی وہ رو (Rowe) کی تقسیم ہے۔

رو ہی نے سب سے پہلے اشخاص ڈرامہ کی فہرست مرتب کی۔ اس لئے روئداد کا امتحان کرتے ہوئے ہم کو موجودہ اور مروجہ تقسیم کے مطابق اس پر نظر منظر بہ منظر ڈالنی ہوگی ہم اپنے ناظرین سے استدعا کرتے ہیں کہ وہ کسی منظر کو کوئی اہمیت نہ دیں ڈرامہ کا عمل رواں ہے اور اس میں شک نہیں کہ اس میں ایک طرح کی وحدت موجود ہے جس کے باعث علحدہ علحدہ مناظر کی بجائے خود کوئی اہمیت باقی نہیں رہتی۔

''رومیو اور جولیٹ'' تمہید سے شروع ہوتا ہے۔ عہد الزبتھ کے بہت سے ڈرامے اسی طرح شروع ہوتے تھے۔ ایک شخص کورس یا سنگت بن کر آتا ہے اور ڈراما کے موضوع کا تعارف کراتا۔ اس تمہیدی کورسل کی ڈرامائی عمل میں کوئی اہمیت نہیں۔ یہ موضوع کا انتہائی مختصر خلاصہ ہے۔

پہلے ایکٹ کی ابتداء اس طرح ہوتی ہے کہ دو رقیب گھرانوں کے ملازمین آ کے لڑ پڑتے ہیں۔ ڈرامے

کا آغاز مذاق اور لفظی الٹ پھیر سے ہوتا ہے اور رفتہ رفتہ دونوں گھرانوں کے جھگڑے کا حال واضح ہوتا ہے۔دونوں گھرانوں کے نوجوان اور بزرگان خاندان بھی جمع ہو جاتے ہیں۔یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ ویرونا کا بادشاہ ان دونوں گھرانوں (وکیپولٹ اور مانیگو) کی لڑائی سے تنگ آ گیا تھا۔وہ دونوں گھرانوں کے سرداروں کو سخت تادیب کی دھمکی دیتا ہے جب مانیگو اور اس کا بھتیجا بن وولیو ہی باقی رہ جاتے ہیں تو گفتگو کا موضوع رومیو ہے۔رومیو کی پریشانی وزاری کا ذکر آتا ہے۔رومیو خود آتا ہے رومیو اور بن وولیو کی گفتگو سے معلوم جاتا ہے کہ رومیو کو عشق ہے یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ اسے اپنی محبوبہ روزالن سے زیادہ محض عشق سے عشق ہے۔جب وہ عشق کی کیفیت بیان کرتا ہے تو اس کے اپنے الفاظ کا تصنع اس پر ہنستا ہے۔

پہلے ایکٹ کے دوسرے منظر مئیں نواب پیرس جو بادشاہ کا عزیز ہے۔کیپولٹ سے درخواست کرتا ہے کہ وہ اپنی لڑکی جولیٹ سے شادی کرنے کی اسے اجازت دے۔لڑکی والے جو عذر اکثر کیا کرتے ہیں۔ کیپولٹ بھی کرتا ہے کہ لڑکی کا ابھی سن ہی کیا ہے۔مگر پیرس کا پیام اسے شروع ہی سے بہت پسند ہے بہر حال وہ اسے اپنے یہاں ضیافت میں مدعو کرتا ہے۔کیپولٹ اور پیرس کے جانے کے بعد رومیوں اور بن وولیو اسی منظر میں اسی سڑک پر گذرتے ہیں بن وولیو جو اس ڈرامے کے شروع میں ایک طرح کا ناصح مشفق ہے رومیو سے کہتا ہے کہ اگر روزالن تمہیں نہیں چاہتی تو کسی اور سے دل لگاؤ اتنے میں کیپولٹ کا نوکر رومیو سے دعوت کا خط پڑھواتا ہے اور بن وولیو اور رومیو بھی ارادہ کرتے ہیں کہ بھیس بدل کر اس ضیافت میں پہنچیں۔بن وولیو' رومیو کو اس ضیافت میں چلنے کی ترغیب اس لئے دیتا ہے کہ وہ کسی حسین تر لڑکی کو دیکھ لے اور روزالن کو بھول جائے۔

تیسرے منظر میں نہ صرف جولیٹ اسٹیج پر پہلی بار نمودار ہوتی ہے بلکہ اس کی بے مثل انا بھی پہلی مرتبہ اپنی صورت دکھاتی ہے۔جولیٹ کی عمر کے قصے سے منظر کی ابتداء ہوتی ہے۔انا اپنی بیہودہ گفتگو پر خدخوب ہنستی اور ہنساتی ہے اس کے بعد لیڈی کیپولٹ جولیٹ سے شادی کا اور پیرس کا ذکر کرتی ہے اور جولیٹ کوئی قطعی جواب نہیں دیتی۔

چوتھے منظر میں ہم مرکوشیو سے پہلی بار ملتے ہیں۔یہ ظریف بلکہ ستم ظریف نوجوان اپنی حاضر جوابی' اپنے پھکڑ پن اور اپنی شجاعت کے باعث شروع ہی سے سب کو اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔قصہ کے لحاظ سے اس منظر کی تقریباً کوئی اہمیت نہیں۔ہاں مرکوشیو نے رانی میب کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ بے مثل ہے۔

پانچواں منظر ضیافت کا منظر ہے۔ کیپولٹ مہمانوں کی آؤ بھگت کرتا ہے اور اس بڑھاپے میں کچھ اور نہ سہی تو ناچ دیکھ کر خوش ہوتا ہے لیکن بن وولیو جس مقصد سے رومیو کو بھیس بدلا کے لایا تھا وہ مقصد بھی پورا ہو جاتا ہے۔ رومیو جولیٹ کو دیکھ کے پہلی نظر میں عاشق ہو جاتا ہے۔

ارے وہ شعلوں کو نور پھیلانا سکھاتی ہے
وہ اس انداز سے رخسار شب پر جگمگاتی ہے
کہ جیسے کان میں زنگی کے ہو ہیرے کا آویزہ
روزالن اس کے دل سے بالکل محو ہو جاتی ہے
محبت کی تھی میں نے اس سے پہلے ؟ اے نظر توبہ

لیکن اسی درمیان میں ''خشمگیں'' ٹیبالٹ (لیڈی کیپولٹ کا بھتیجہ) رومیو کو پہچان لیتا ہے اور اگر کیپولٹ اسے نہ روکتا تو وہ لڑ بھی پڑتا۔ کیپولٹ کے ڈراٹنے ڈپٹنے سے ٹیبالٹ اس وقت تو خاموش ہو گیا مگر اس نے اسی منظر میں رومیو سے کبھی نہ کبھی لڑنے اور اس ضیافت میں یوں بھیس بدل کے آنے کی سزا دینے کی ٹھان لی۔ بعد میں اس کا بہت تلخ نتیجہ نکلا۔ لیکن اس منظر میں ٹیبالٹ کے اس غصے سے بالکل بے خبر رومیو جولیٹ کے ساتھ ناچ رہا تھا۔ دونوں کی گفتگو شیکسپیر نے ایک سانیٹ کی شکل میں لکھی ہے۔ اس گفتگو کے دوران میں بوسہ بازی کی بھی نوبت آ گئی' یہ امر پوشیدہ نہیں رہا کہ جولیٹ بھی رومیو کی اسیر ہو گئی۔ رومیو کے اور دوسرے مہمانوں کے رخصت ہونے کے بعد وہ اپنے آپ سے اس کا اقرار کرتی ہے کہ اگر اس نوجوان کی شادی ہو چکی ہے تو میری قبر میں میرا بستر عروسی بنے گی۔ اسے انا سے یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ نوجوان اس کے خاندانی دشمن مانیگو کا لڑکا ہے۔

اس مرحلہ پر رو (Rowe) نے اپنی تقسیم میں پہلا ایکٹ ختم کیا ہے اور دوسرے ایکٹ کو شروع کیا ہے۔

دوسرے ایکٹ کے پہلے منظر کی ابتداء ایک کورس سے ہوتی ہے۔ منظر کا مقام کیپولٹ کے باغ سے ملی ہوئی گلی ہے۔ رومیو دیوار پھاند کے باغ میں پہنچتا ہے اور مرکوشیو اور بن وولیو اسے ڈھونڈتے ہوئے آتے ہیں۔ پورے منظر میں مرکوشیو کی فحش کلامی اور پھکڑ پن کے سوا اور کچھ نہیں۔ رومیو دیوار کی دوسری طرف سب سنتا ہے اور کچھ جواب نہیں دیتا۔ اسے اب روزالن سے محبت ہی نہیں رہی تھی جواب کیا دیتا لیکن اس پھکڑ مذاق ہی کا غالباً اس پر یہ اثر ہوتا ہے کہ وہ اپنے ان دونوں عزیز ترین دوستوں سے جولیٹ سے اپنے

عشق کا راز چھپاتا ہے ایک لحاظ سے اسے راز داں کی ضرورت ہی نہیں رہی تھی کیونکہ اس کی محبت اب کامیاب تھی۔

دوسرے ایکٹ کا دوسرا منظر اس ڈرامے کا انتہائی بے مثل منظر ہے۔ جولیٹ کو کھڑکی میں دیکھ کے رومیو ''غزل خوانی'' کرتا ہے۔ جولیٹ' رومیو کی موجودگی سے بے خبر' اس سے محبت کا اعتراف کرتی ہے اور افسوس کرتی ہے کہ وہ مانٹیگو کیوں ہے' رومیو سامنے آتا ہے تو وہ جھجک جاتی ہے' لیکن رومیو اس کی ساری خود کلامی سن چکا ہے اور اب وہ اپنی محبت چھپا نہیں سکتی۔ دونوں ایک دوسرے سے اپنی محبت کا اقرار کرتے ہیں۔ اقرار محبت کا اس سے بہتر منظر شیکسپیر نے اور کوئی نہیں لکھا۔ جولیٹ آخر میں صاف صاف کہہ دیتی ہے کہ یہ محبت اسی صورت میں جائز ہوگی کہ رومیو اس سے شادی کرے (انگلستان) کے ادب میں بے باک اور ناجائز عشق کے دور کا خاتمہ ہو چکا تھا اور شادی شدہ محبت کی ستائش کا زمانہ آ گیا تھا)

تیسرے منظر میں راہب لارنس جڑی بوٹیاں' ادا کر رہا ہے جن کے اثرات متضاد اور انوکھے ہیں۔ رومیو آتا ہے لارنس اسے نصیحتیں کرتا ہے اور وہ راہب سے اپنے اور جولیٹ کے عشق کا قصہ بیان کرتا ہے' مدد چاہتا ہے کہ ہم دونوں کی شادی کر دو' راہب اس خیال سے حامی بھرتا ہے کہ اس طرح ان دونوں گھرانوں کی عداوت کا خاتمہ ہو جائے گا۔

چوتھے منظر میں مرکوشیو اور بن وولیو کی گفتگو موضوع بلیوں کا بادشاہ کورنشات کا بہادر کپتان ''ٹیبالٹ ہے۔ یہ گفتگو کسی آنے والے خطرے' کسی ہونے والے جھگڑے کی کچھ کچھ پیشین گوئی کرتی ہے۔ رومیو آتا ہے اور مرکوشیو اور رومیو میں الفاظ کا دوستانہ معرکہ خوب خوب ہوتا ہے۔ انا آتی ہے۔ اس کا مذاق اڑایا جاتا ہے' مرکوشیو کے جانے کے بعد وہ بگڑتی ہے اور بالآخر جولیٹ کا پیغام تنہائی میں سناتی ہے۔ رومیو اس کے ہاتھ کہلا بھیجتا ہے کہ جولیٹ عقد کیلئے راہب کی کٹی میں آ جائے۔

پانچویں منظر میں جولیٹ بے تابی سے انا کی واپسی کا انتظار کرتی ہے' انا آتی ہے تو یا تو عمداً یا حماقتاً اسے نہیں بتاتی کہ رومیو سے کیا گفتگو ہوئی اور جولیٹ طرح طرح اس کی منت سماجت کرتی ہے بالآخر وہ رومیو کا اور عقد کیلئے آنے کا پیغام اس تک پہنچاتی ہے۔

چھٹے منظر میں راہب کی دعاؤں اور رومیو اور جولیٹ کے اظہار محبت کے ساتھ ساتھ اس کا علم ہوتا ہے کہ اب رومیو اور جولیٹ کا عقد باندھا جا رہا ہے۔

تیسرے ایکٹ کا پہلا منظر بڑا اہم ہے۔ اسی منظر میں اس ''انجام مہیب و تلخ'' کی ابتداء ہوتی ہے جس

نے ان دونوں عاشقوں کی زندگی کو تباہ کیا۔ اس منظر میں ڈراما کے عمل کا پہلا حصہ ختم ہوتا ہے اور آخری حصہ شروع ہوتا ہے ابتدا ہی سے بن وولیو پیش آنے والے خطرے کو محسوس کرتا ہے "دن ہے گرم باہر پھر رہے ہیں کیپولٹ والے"، خشمگیں ٹیبالٹ جو رومیو کے خون کا اس لئے بھی پیاسا تھا کہ وہ بھیس بدل کے کالٹ کی ضیافت میں گیا تھا۔ وہ پہلے مرکوشیو سے ملتا ہے۔ اتنے میں رومیو آجاتا ہے تو وہ رومیو کو مقابلہ کی دعوت دیتا ہے۔ رومیو جس کی کچھ ہی دیر پہلے جولیٹ سے شادی ہو چکی تھی۔ جولیٹ کے عمزاد بھائی سے کیسے لڑتا۔ وہ سمجھاتا ہے۔ مرکوشیو اس کو رومیو کی بزدلی سمجھتا ہے (مرکوشیو یا بن وولیو کسی کو رومیو اور جولیٹ کے عشق اور شادی کا علم نہ تھا) مرکوشیو ٹیبالٹ کو مقابلے کی دعوت دیتا ہے۔ رومیو دونوں کو چھڑانا چاہتا ہے اور محض رومیو کی دخل اندازی کی وجہ سے رومیو کی آڑ میں ٹیبالٹ وہ کاری زخم لگاتا ہے جو مرکوشیو کی جان لے کے رہتا ہے۔ مرتے وقت تک مرکوشیو کے منہ سے پھول جھڑتے ہیں "کل میرا حال پوچھو گے مجھے خاموش پاؤ گے"، لیکن وہ ان دونوں گھرانوں پر لعنت کرتا ہوا ختم ہو جاتا ہے وہ مرکوشیو جو اس ڈرامے میں ظرافت کی جان تھا۔ جو رومیو کا جاں نثار دوست تھا۔ اب رومیو کی عزت کا یہی تقاضا تھا کہ وہ ٹیبالٹ سے اپنے اس عزیز دوست کا بدلہ لے جس نے اس کے لئے جان دی۔ مرکوشیو کی موت کی اہمیت ڈرامے اور قصے کا رخ بدل دیتی ہے۔ رومیو ٹیبالٹ کو ختم کرتا ہے اور اس کے قتل ہو جانے کے بعد اسی طرح مبہوت کھڑا رہتا ہے۔ اس نے اپنے دوست کا بدلہ لینے اور اپنی عزت کیلئے اپنی محبوبہ کے بھائی کا خون بہایا تھا۔ اور بادشاہ کے قطعی حکم کی سخت خلاف ورزی کی تھی۔ بن وولیو کے سمجھانے سے وہ چلا جاتا ہے۔ اتنے میں خلقت کا ہجوم ہو جاتا ہے' بادشاہ آتا ہے اور بن وولیو سے سب قصہ سن کے رومیو کو جلاوطنی کی سزا دیتا ہے۔ اس رومیو کو جس کی شادی ہوئے چند گھنٹے ہوئے تھے اور جو ابھی تک اپنی دلہن کے پاس بھی نہیں گیا تھا۔

دوسرے منظر میں جولیٹ رات کا اور اپنے محبوب کا انتظار کر رہی تھی کہ انا کسی کے قتل ہونے کی خبر لائی' پہلے تو جولیٹ یہ سمجھی کہ غالباً رمیو مارا گیا۔ یہاں قصے کے بیان کرنے میں شیکسپیر نے ایسی غلطی کی ہے جو کسی طرح قابل معافی نہیں۔ جولیٹ اپنے غم کا اظہار خاموشی یا شدت غم سے بھری ہوئی بے اختیار تقریر سے نہیں کرتی بلکہ ایسی رسمی غم کی زبان میں کرتی ہے جو لفظی الٹ پھیر سے بھری ہوئی ہے اس سے اس نوبت پر قصہ کے حزنیہ اثر کو سخت صدمہ پہنچتا ہے۔ لیکن عہد الزبتھ کے ناظرین اور تماش بین حقیقت نگاری اور تصنع میں زیادہ امتیاز نہیں کرتے تھے اسی اثناء میں انا اس خبر کی تشریح کرتی ہے کہ رومیو نہیں بلکہ ٹیبالٹ مارا گیا۔ جولیٹ کو پہلے تو اپنے عاشق پر سخت غصہ آتا ہے اور پھر وہ جوں جوں سوچتی جاتی ہے قائل ہوتی

جاتی ہے کہ اچھا ہوا ٹیبالٹ مارا گیا۔ رومیو مارا جاتا تو کیا ہوتا یہ تو خوشی کی بات ہے مگر اب جولیٹ کو جو رنج ہے وہ رومیو کی جلاوطنی کا رنج ہے۔

رومیو سے جدائی کا فراق کا بچھڑ جانے کا رنج ہے ''جلاوطنی'' ایک ایسا لفظ ہے جو اس کے دل کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیتا ہے۔

''کچھ ایسی موت ہے اس لفظ میں جس کی نہ حد کوئی نہ کوئی انتہا جس کی نہ کوئی جس کی پیمائش نہ کوئی جس کی بندش ہے کچھ ایسا رنج ہے جو بیاں میں آنہیں سکتا''۔

بہر حال انا اسے تسکین دیتی ہے کہ رومیو راہب لارنس کی کٹی میں چھپا ہوا ہے اور وہ رات کو اس سے ملنے آئے گا۔

تیسرے منظر میں زندگی سے بیزار رومیو جو اب لارنس کی کٹی میں روپوش ہے۔ اس سے بادشاہ کی سزا سنتا ہے۔ وہ خودکشی کرنے پر تیار ہے مگر لارنس اسے روکتا اور نصیحت کرتا ہے۔ انا اسے جولیٹ کی بھیجی ہوئی انگوٹھی دیتی ہے تو اسے سکون ہوتا ہے اور لارنس اسے رات کو چھپ کے جولیٹ کے پاس جانے اور صبح ہونے سے پہلے مانٹوا چل دینے کی تاکید کرتا ہے۔

چوتھے منظر میں پیرس پھر کیپولٹ پر زور دے رہا ہے کہ جولیٹ کی شادی کر دو۔ کیپولٹ جولیٹ سے بغیر پوچھے اس کا پیام بھی منظور کر لیتا ہے اور تاریخ بھی مقرر کر دیتا ہے' دو دن بعد کیپولٹ اور لیڈی کیپولٹ دونوں یہ سمجھ رہے تھے کہ ٹیبالٹ کے قتل کے غم میں جولیٹ کا حال زار ہے۔ رومیو سے شادی اور جدائی کا قصہ ان کے شان و گمان میں بھی نہ آسکتا تھا) اس کا دل بہلانے کی یہی تجویز انہوں نے سوچی کہ جلدی شادی کر دی جائے۔

پانچواں منظر رومیو اور جولیٹ کی جدائی کا منظر ہے۔ ہم کہہ آئے ہیں کہ اس منظر کا ابتدائی حصہ بالکل ان نظموں کا سا ہے جن کو نظم ''فجر'' (Aube) کہا جاتا تھا۔

عاشق اور معشوق میں بحث ہوتی ہے کہ صبح ہو رہی ہے یا نہیں اور جس طائر کی آواز آئی ہے وہ مرغ سحر ہے یا بلبل۔ صبح کی روشنی کے متعلق شاعرانہ نازک خیالی بھی انہیں نظموں کی سی ہے۔ بہر کیف رومیو رخصت ہوتا ہے اور عاشق و معشوق دونوں کے دلوں میں خصوصاً جولیٹ کے دل میں برا شگون زیادہ آتا ہے جو رومیو کو نیچے دیکھ کے وہ کہتی ہے۔

''خیال آتا ہے یہ مجھ کو

کہ تیری لاش دیکھی میں نے رکھی قبر کی تہہ میں

ادھر رومیو جاتا ہے اور ادھر لیڈی کیپولٹ آ کے پیرس کے پیام اور پیام کی منظوری اور شادی کی تاریخ کا ذکر کرتی ہے۔ جولیٹ بگڑتی ہے بہانے کرتی ہے مگر اس کا باپ کیپولٹ بھی آ جاتا ہے اور اسے بے طرح صلواتیں سناتا ہے اسے گھر سے نکال دینے کی دھمکی دیتا ہے چودہ سال کی ناتجربہ کار پریشان' بے بس لڑکی نہیں جانتی کیا کرے۔ ماں اس کی مدد کرنے سے انکار کرتی ہے۔ انا اسے الٹا مشورہ دیتی ہے کہ رومیو تو جلاوطن ہو گیا ہے' پیرس سے شادی کرلو۔ جب انا کو بھی وہ پھرا ہوا اور بدلا ہوا پاتی ہے تو اپنے آپ کو بالکل تنہا محسوس کرتی ہے۔ مجبور ہو جاتی ہے کہ بہانہ کرے۔ انا سے کہتی ہیکہ وہ اس کے والد سے کہے کہ وہ نادم ہے اور مذہبی اعتراف کیلئے راہب لارنس کے پاس گئی ہے۔ مگر جاتی وہ اس لئے ہے کہ راہب سے مشورہ کرے۔

چوتھے ایکٹ کے پہلے منظر میں جب وہ راہب کے یہاں پہنچتی ہے تو دروازے ہی پر پیرس ملتا ہے اور اسے تقریباً اپنی بیوی سمجھے ہوئے ہے۔ کسی نہ کسی طرح وہ اس سے پیچھا چھڑاتی ہے اور راہب سے کہتی ہے کہ مجھے اس دوسری شادی کی بلا سے مخلصی دلاؤ۔ نہیں تو میں یہیں اپنی جان دے دونگی۔ راہب اسے ایک ایسی دوا دیتا ہے جس کے اثر سے بیالیس گھنٹے کیلئے موت کے آثار ہو جاتے ہیں۔ راہب کی تجویز یہ ہے کہ شادی کے دن سے پہلے رات کو سوتے وقت جولیٹ یہ دوا پی کے سو جائے۔ صبح کو وہ مردہ معلوم ہوگی ۔ دفن کردی جائے گی۔ دوسری رات کو رومیو قبرستان میں آ کے اسے اٹھائے گا اور اس وقت ہوش میں بھی آ جائے گی۔ جولیٹ اس دوا کو لے کے راہب سے رخصت ہوتی ہے۔

چوتھے ایٹ کے دوسرے منظر میں راہب لارنس کی اس تجویز کے مطابق جولیٹ اپنے باپ سے معافی مانگ لیتی ہے اور پیرس سے شادی کرنے پر رضامندی کا اظہار کرتی ہے۔ اس کی اس مصنوعی رضامندی پر کیپولٹ اس قدر خوش ہو جاتا ہے کہ دوسرے ہی دن (مقررہ تاریخ سے ایک دن پہلے) شادی کی تاریخ قرار دیتا ہے۔ اس کا اثر قصے کی مدت میں ایک دن بڑھ جاتا ہے۔ لارنس کسی اور ذریعے سے رومیو کو اصلی حالات کی اطلاع کرا سکتا ہے لیکن کیپولٹ کی جلد بازاور گڑبڑ کو پسند کرنے والی سیرت کو شیکسپیر کے کم کرنے اور ڈرامہ کے انجام کے حزن کو اور زیادہ ممکن بنانے کیلئے اس موقع پر استعمال کیا۔

تیسرے منظر میں جولیٹ بہانے سے انا کو رخصت کر کے ذرا ہچکچا کے دوا پی لیتی ہے۔ دوا پیتے وقت طرح طرح کے ہیبت ناک خیالات اور تصورات اس کے ذہن میں آتے ہیں (جولیٹ کی خودکلامی کا بڑا

حصہ بروک کی نظم سے براہ راست ماخوذ ہے)

چوتھے منظر میں شادی کی ضیافت کی تیاری کی چہل پہل ہے۔

پانچویں منظر میں اکا جولیٹ کو جگانے جاتی ہے اور اسے (دوا کے اثر سے بظاہر) مردہ پاتی ہے۔ گھر بھر میں ماتم برپا ہوجاتا ہے۔ کیپولٹ لیڈی کیپولٹ پیرس سب بین کرتے ہیں۔ راہب لارنس (جو اکیلا اصل حقیقت سے واقف ہے) ان سب کو صبر کی تلقین کرتا ہے اس منظر کا دوسرا حصہ مذاقیہ ہے اور غالباً اس لئے شامل کیا گیا کہ غم اور نوحہ وشیون سے اگر ناظرین یا تماشائیوں میں افسردگی پیدا ہوگئی ہو تو زائل ہوجائے یہاں چوتھا ایکٹ ختم ہوتا ہے۔

پانچویں ایکٹ کا پہلا منظر مانٹوا کی ایک سڑک ہے۔ رومیو جو تیسرے ایکٹ کے آخری منظر میں جولیٹ سے اور ہم سے رخصت ہوا تھا یہاں نظر آتا ہے۔ اس کا خادم آکے اسے جولیٹ کی موت کی خبر دیتا ہے۔ رومیو فوراً خودکشی کا ارادہ کرلیتا ہے۔ خادم کو رخصت کرکے ایک عطار سے زہر خریدتا ہے۔

دوسرے منظر میں رہب لارنس اور راہب جان کی گفتگو ہے۔ راہب جان کو لارنس نے رومیو کے نام خط دے کر مانٹوا بھیجا تھا جس میں اس نے دوا کی ساری کیفیت لکھی تھی جس کی وجہ سے اس پر موت کے آثار پیدا ہوگئے۔ لیکن وہ درحقیقت زندہ تھی۔ اور اڑتالیس گھنٹے بعد ہوش میں آجائے گی۔ لیکن انتہائی بدقسمتی یہ ہوئی کہ راہب جان یہ خط رومیو تک نہ پہنچاسکا۔ شہر میں طاعون تھا۔ ایک طاعون زدہ مکان میں وہ ایک اور راہب کو ساتھ لے آنے کیلئے چلا گیا۔ حکومت کے افسروں نے ان دونوں کو اسی مکان میں بند کردیا۔ (شیکسپیر کے زمانے میں حکومت کا یہ قاعدہ تھا کہ جس میں طاعون کی کوئی واردات ہوتی تھی اس گھر کے رہنے والوں کو باہر نکلنے کی اجازت نہیں دی جاتی تھی تاکہ یہ متعدی مرض نہ پھیلے) راہب جان وہاں دو دن بند رہا اور کسی طرح وہ لارنس کا خط رومیو کو نہ بھیج سکا۔ اب وہ راہب لارنس کو ہی خط واپس دینے لایا تھا۔ راہب لارنس کو اس بات سے بڑا خوف ہوا کہ رومیو کو اس کی اطلاع نہیں ہوئی معلوم نہیں کیا ہو۔ وہ اکیلا مقبرے کو جانے کا ارادہ کرتا ہے تاکہ جولیٹ کو نکالے۔

تیسرا منظر جو اس ڈرامہ کا آخری منظر ہے بڑا ہی طویل اور دردناک ہے۔ گرجا کے صحن میں کیپولٹ کا خاندانی مقبرہ ہے۔ وہاں پیرس (معلوم نہیں کیوں) رات کو جولیٹ کے مفروضہ مزار پر پھول چڑھانے آتا ہے۔ رومیو قبر کھودنے کے اوزار لے کر آتا ہے تاکہ جولیٹ کے پاس خود بھی دفن ہو۔ رومیو کو آتا دیکھ کے پیرس چھپ جاتا ہے لیکن جب رومیو قبر کو کھودنے لگتا ہے تو پیرس جو اس کو جولیٹ اور اس کے خاندان کا

دشمن سمجھتا ہے یہ خیال کرتا ہے کہ وہ لاش کی بے عزتی کرنا چاہتا ہے۔ پیرس اور رومیو دونوں لڑتے ہیں اور پیرس قتل ہو جاتا ہے (پیرس کے قبرستان آنے اور قتل ہونے کی ساری ذمہ داری شیکسپیر کے سر ہے ۔کسی ماخذ میں یہ واقعہ ہو موجود نہیں ۔معلوم نہیں کس مصلحت سے شیکسپیر نے پیرس کو بلایا اور قتل کرایا۔ایک توجیہ یہ ہوسکتی ہے کہ عہد الزبتھ کے ڈرامے میں عموماً اس قسم کی کثیر موتیں اور قتل کی وارداتیں آخری منظر میں ہوا کرتی تھیں ۔ناظرین اور تماشائی اس کے عادی تھے ۔اور یہ دیکھ کے خوش ہوتے تھے اس لئے شیکسپیر نے بچارے پیرس کو بھی شہید کیا جس کی شادی جولیٹ سے ہونے نہیں پائی تھی) رومیو قبر اور تابوت کو کھولتا ہے۔ جولیٹ جس کو وہ مردہ سمجھتا ہے اس عالم میں بھی اسے بڑی ہی خوبصورت معلوم ہوتی ہے اس وقت رومیو کے دل میں جو جذبات پیدا ہورہے تھے' شیکسپیر نے انہیں بڑی خوبی سے بیان کیا ہے ۔جولیٹ کے بظاہر مردہ لبوں کا بوسہ لے کے رومیو زہر پی لیتا ہے اور مرجاتا ہے ۔راہب لارنس جب وہاں پہنچتا ہے تو کشت وخون کے آثار دیکھتا ہے اور رومیو کو مردہ پاتا ہے۔ جولیٹ بیدار ہوتی ہے ۔ پوچھتی ہے رومیو کہاں ہے ۔باہر چوکیداروں کے آنے کی آواز آتی ہے ۔راہب لارنس خود گھبرایا ہوا ہے ۔وہ رومیو کی خودکشی کا حال بیان کرتا ہے اور جولیٹ سے ساتھ چلنے کو کہتا ہے ۔وہ نہیں آتی تو خود چوکیداروں کے ڈر سے چلا جاتا ہے ۔جولیٹ اپنے پیارے کو مردہ پاکے اس کے نیام سے اس کا خنجر کھینچ لیتی ہے اور اسی سے اپنی جان لے لیتی ہے ۔چوکیدار موقع واردات پر پہنچتے ہیں ۔بادشاہ آتا ہے کیپولٹ اور مانیگو آتے ہیں اور اپنی اولاد کو اس طرح خاک وخون آلودہ دیکھتے ہیں ۔تفتیش ہوتی ہے راہب لارنس قصہ سارا بیان کرتا ہے اور بالآخر اپنی اولاد کی لاشوں کے سامنے جو ایک دوسرے کی محبت میں ختم ہوئے کیپولٹ اور مانیگو ایک دوسرے سے بغل گیر ہوتے ہیں ۔نفرت اور محبت کی اس لڑائی میں نفرت سب کو ختم کر کے خود ختم ہوجاتی ہے اور محبت جو بظاہر قتل ہوئی' فنا ہونے نہیں پاتی ۔اس نے نفرت کو سزا بھی دی بقول بادشاہ کے ۔

> "دیکھنا کیا قہر ربانی ہوا نازل تمہاری دشمنی پر' آسماں نے بھی محبت میں انہیں مارا کہ
> جن کے دم سے تم دونوں کی راحت تھی تمہارے ان فسادوں پر جو میں نے چشم
> پوشی کی ۔سزا اس کی یہ پائی دو عزیز اپنے بھی کھو بیٹھا۔سزا ہر ایک نے پائی"

اس المناک ٹریجڈی کو شیکسپیر نے ایک مذاقیہ منظر سے شروع کیا ہے لیکن پہلے منظر میں نوکروں کے مذاق کی بنیاد اسی نفرت پر ہے جو اس ٹریجڈی کی ذمہ دار بننے والی ہے ۔اسی منظر میں ان دونوں گھرانوں کی باہمی نفرت کا احوال معلوم ہوتا ہے ۔پھر آہستہ آہستہ ڈراما کے اہم کردار ہمارے سامنے آتے جاتے ہیں

اور ہم ان کی سیرتوں سے واقف ہوتے جاتے ہیں۔ مرکوشیو اور ٹیبالٹ کی موت تک تو قصہ آہستہ آہستہ سادگی کے ساتھ ارتقا پاتا ہے لیکن مرکوشیو اور ٹیبالٹ کی موت قصے میں دفعتاً ڈرامائی پیچیدگیاں اور ڈرامائی شان پیدا کر دیتی ہے۔ پہلی ڈرامائی پیچیدگی تو یہ ہے کہ رومیو جلاوطن کیا جاتا ہے۔ دونوں گھرانوں کا عناد ہی کیا کم دشواری تھی، رومیو کی جلاوطنی سے ڈراما میں ایک نئی دشواری' ایک نئی پیچیدگی پیدا ہو جاتی ہے ۔عاشق معشوق بچھڑ جاتے ہیں اور جب جولیٹ پر اس کے والدین سختی کرتے ہیں تو وہ رومیو کے پاس پہنچ نہیں سکتی وہ یہ ہمت بھی نہیں کرسکتی کہ اپنے والدین سے اپنی شادی کا ذکر کرے کیونکہ اس کے شوہر رومیو نے ایک ہی دن پہلے ٹیبالٹ کو قتل کیا تھا۔ اس مجبوری کے عالم یں بجز اس کے کہ وہ موت کا اثر پیدا کرنے والی دوا پی لیتی اس کیلئے کوئی چارہ نہیں۔

دوسری ڈرامائی پیچیدگی یہ ہے کہ کیپولٹ زبردستی اور جس قدر جلد ممکن ہو اس قدر جلد پیرس سے جولیٹ کی شادی کر دینا چاہتا ہے۔ جولیٹ جو رومیو کو چاہتی ہے اور اس کی بیوی ہے کیونکر یہ کرسکتی۔

اور اس سے تیسری ڈرامائی پیچیدگی پیدا ہوتی ہے یہ ضروری ہے کہ وہ پیرس سے شادی نہ کرے اور کسی طرح اپنی جان بچائے۔ مگر کیونکر؟ یہ ممکن تھا کہ وہ بھاگ کر اپنی جان بچاتی۔ مگر کیسے بھاگتی؟ اس کی انا تک تو اس کا ساتھ چھوڑ چکی تھی۔ اس کا باپ سخت گیر تھا اور ماں سے کسی قسم کی ہمدردی کی توقع نہ تھی۔ خود جولیٹ کی عمر چودہ سال کی تھی اور اسے دنیا کے نشیب وفراز کا کوئی تجربہ نہ تھا۔ پھر بھاگنا آسان نہ تھا۔ اس لئے شیکسپیر نے اپنے ماخذوں کی ترکیب کو برقرار رکھا یعنی راہب لارنس کیے کہنے کے مطابق جولیٹ نے وہ دوا پی لی جس سے بیالیس گھنٹے کیلئے موت کے آثار پیدا ہو گئے۔ لیکن یہ تدبیر ایسی مہلک ثابت ہوئی کہ اس سے دونوں کی جان گئی۔

چوتھی ڈرامائی پیچیدگی جو سب سے زیادہ مہلک ثابت ہوئی یہ ہے کہ راہب لارنس کا خط رومیو تک نہ پہنچ سکا۔ اس خط میں جولیٹ کے داروئے بے ہوشی پی لینے کی اطلاع تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ رومیو یہی سمجھا کہ جولیٹ مر گئی اور اس نے اپنی جان دے دی اس کی محبوبہ جاگی تو اسے اپنی جان دینی پڑی۔ خط کا نہ پہنچانا محض اتفاق تھا۔ جہاں یہ بحث پیدا ہوتی ہے کہ ڈراما کی پیچیدگی کی ذمہ داری اس قسم کے اتفاقات پر عائد کرنا جائز ہے یا نہیں؟ ٹریجڈی کے الم اور صدمے کا ارتقا اس کے عمل سے ہونا چاہئے اور عمل کی بنیاد پر ہونا چاہئے۔ یہ اتفاقات جو مشیت ایزدی کی طرح واقعات میں دخل دیتے ہیں ان کو دخل دینے کی اجازت دینی چاہئے یا نہیں' اس کا جواب یہ ہیکہ زندگی میں بھی اس قسم کے واقعات پیش آتے ہیں۔ زندگی کی

اکثر و بیشتر مصیبتیں محض اتفاق سے پیش آجاتی ہیں جب زندگی میں بھی یہ چیزیں پیش آتی ہیں تو ڈراما میں بھی پیش آسکتی ہیں جو زندگی کا عکس ہے اور زندگی کی نقل کرتا ہے۔ مزید براں دنیا کے بہت بڑے بڑے ڈراموں میں حزنیہ عظمت وشان محض کسی معمولی سے اتفاق کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ سوفوکلیز Sophopcles کے Oedipus Rex میں سارا ڈرامائی عمل اور ساری حزنیہ شوکت محض ان اتفاقات کی وجہ سے وجود میں آتی ہے جن سے اس قصے کی ابتداء ہوئی۔ خود شیکسپیر کے ڈرامے شاہ لیر (King Leat) کا خذنیہ انجام محض ایک اتفاق کی وجہ سے کہیں زیادہ دردناک ہوجاتا ہے اور وہ یہ کہ اسی قسم کی تاخیر (جیسی رومیو کو خط پہنچنے میں ہوئی) کارڈیلیا Cordelia کی موت کی ذمہ دار ہے۔

رومیو اور جولیٹ ہے تو ٹریجڈی مگر اس کے مختلف مناظر میں مذاقیہ عناصر بھی موجود ہیں۔ ہم دیکھ آئے ہیں کہ ڈراما شروع ہی ایک مذاقیہ منظر سے ہوتا ہے۔ کلاسیکی تنقید نگاروں کو ٹریجڈی اور کامیڈی کا یہ اختلاط بہت ناپسند ہے۔ ارسطو وحدت عمل کا قائل تھا۔ اور عمل یا حزنیہ ہوسکتا ہے یا مزاجیہ ٹریجڈی اور کامیڈی کی یہ آمیزش انگریز کلاسیکی تنقید نگاروں کو اور بھی ناپسند تھی۔ شیکسپیر کے پیشرووں اور ہم عصروں میں سڈنی Sidney اور بن جانسن Ben Jonson دونوں اس کے مخالف تھے۔ شیکسپیر کے تمام حزنیہ ڈراموں میں مذاقیہ مناظر سے کہیں کہیں حزنیہ عمل کی یکسانی میں خلل پڑتا ہے اور ناظر کو دم لینے کا موقع ملتا ہے اور وہ متبسم ہوجاتا ہے لیکن کبھی کبھی مذاقیہ منظر حزنیہ عمل میں ایسے مقام پر دخل درمعقولات کرتا ہے کہ حزنیہ عمل کو سخت دھکا لگتا ہے۔ رومیو اور جولیٹ میں دونوں قسم کے مذاقیہ مناظر موجود ہیں۔ وہ جن سے حزنیہ عمل کی یکسانی رفع ہوتی ہے۔

بلکہ حزنیہ عمل کی تشریح اور وضاحت ہوتی ہے اور ایک ایسا مذاقیہ منظر بھی جس سے عمل کے حزن وشوکت واثر میں خلل پڑتا ہے۔

یہ مذاقیہ منظر جو ڈرامائی حزن میں خلل انداز ہوتا ہے وہ منظر ہے کہ جولیٹ کے مردہ سمجھے جانے کے بعد پیٹر (ملازم) اور سازندے آپس میں اسی طرح کا بے موقع مذاق کرتے ہیں جس کو ڈراما کے عمل سے بعید ترین تعلق بھی نہیں۔ اس قسم کے مذاقیہ مناظر پر شلے گل Schlegel اور کولرج Coleridge نے سخت اعتراض کیا ہے۔

اس منظر اور پہلے منظر کے علاوہ مذاقیہ یا نیم مذاقیہ مناظر دو طرح کے ہیں (۱) مرکوشیو والے مناظر، ان مناظر کی جان مرکوشیو کی لفاظی، اسکی پھبتیاں اس کا پھکڑپن اور اس کی چرب زبانی ہے۔ فقرے چلنے میں

اس کا کوئی جواب نہیں، عہد الزبتھ کے فیشن ایبل نوجوان اس قسم کے مذاق کو پسند کرتے تھے (۲) دوسرے وہ مناظر جو دراصل مذاقیہ ہوں یا نہ ہوں مگر انا کی حماقت اور اس کی بے موقع گفتگو کی وجہ سے ان میں مذاق کی چاشنی پیدا ہو جاتی ہے۔ اور گنگا جمنی کا سا لطف پیدا ہو جاتا ہے' لیڈی کیپولٹ کو جولیٹ کی شادی کی فکر ہے تو انا پرانے قصے سنا کر خود ہنستی ہے اور ناظرین کو ہنساتی ہے۔ جب انا خود مذاق کرتی ہے تو اکثر اس کا مذاق متانت سے گرا ہوا ہوتا ہے لیکن اکثر محض عادتاً شرارتاً یا حماقتاً وہ جولیٹ کو پریشان کرتی ہے ار سنجیدہ منظر میں ظرافت کا ہلکا سا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔

مرکوشیو والے مناظر اور انا والے مناظر دونوں ڈراما کے حزنیہ عمل سے قریبی تعلق رکھتے ہیں۔ اس ظرافت سے حزنیہ محبت کی تصویر کا دوسرا رخ نظر آتا ہے۔ اگر عینک کے شیشے بدل دیئے جائیں تو یہ عشق ومحبت' یہ تابی کسی قدر طفلانہ اور مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے۔

اسلوب اور طرز بیان: ''رومیو اور جولیٹ'' کے اسلوب اور طرز بیان میں یکسانیت اور ہم آہنگی نہیں'' پستش بغایت پستر وبلندش بغایت بلند'' اگر شیکسپیر کے کسی ڈرامے پر سب سے زیادہ صادق آتا ہے تو اس ڈرامے پر' کہیں انتہائی تصنع ہے تو کہیں بے خود رعایت لفظی' ساتھ ہی ساتھ کہیں شوکت ورفعت ہے تو کہیں لطیف ترین شاعرانہ تخیل۔

''رومیو اور جولیٹ'' شیکسپیر کے ڈراموں کے ابتدائی دور میں لکھا گیا۔ اس عہد میں جو اسالیب شاعری بہت مقبول تھے۔ شیکسپیر سب سے متاثر تھا اور ان سب کا اثر اس ڈرامے پر صاف نظر آتا ہے۔ شیکسپیر کی غیر ڈرامائی نظموں کی بہت سی خصوصیات اس ڈرامے میں بھی موجود ہیں۔ بعض بعض جگہ ترکیب بند کے ایسے ٹکڑے ہیں جو'' وینس اور اڈوانس Venus and Adonis کی یاد دلاتے ہیں۔ مثلاً پہلے ایکٹ کے دوسرے منظر میں یہ ترکیب بند۔

جلاتی ہے پرانی آگ کو حضرت کی آتش
نئی تکلیف کم کرتی ہے اکثر درد کہنہ کو
پلٹ کر پھر سنبھل جاؤ اگر تم کھا گئے گردش
نئے صدمے سے تم پہلے کے صدمہ کی دوا کرلو
نیا سا روگ آنکھوں کو تمہاری لگ اگر جائے
پرانے روگ کا وہ زہر فاسد ختم ہو جائے

شیکسپیر کی غیر ڈرامائی نظموں میں سب سے ممتاز اس کے سانیٹ Sonnets ہیں۔سانیٹ کے اسلوب کا بھی رومیو اور جولیٹ پر اچھا خاصا اثر ہے ۔رومیو اور جولیٹ جب پہلی بار ایک دوسرے کو دیکھتے ہیں اور ایک دوسرے کے ساتھ ناچتے ہیں تو ان کی گفتگو کو شیکسپیر نے سانیٹ کی شکل میں لکھا ہے ۔اس سانیٹ کے علاوہ جو بجنسہ ڈراما کا ایک اہم جزو ہے سانیٹ کے اسلوب کا اثر اس ڈرامہ میں جابجا نظر آتا ہے۔مثلاً کہیں جملوں کی ترکیب میں تو کہیں شاعری کی زبان میں۔سانیٹ میں جس طرح کی بحث ہوتی ہے۔وہ اس ڈراما میں بھی اکثر پائی جاتی ہے۔ بہت سے خیالات جو شیکسپیر کے سانیٹ کے سلسلے میں نمایاں ہیں اس ڈرامے میں پھر نمودار ہوتے ہیں۔مثلاً جس نوجوان سے شیکسپیر اپنے سانیٹ میں مخاطب ہے اس سے کہتا ہے کہ اگر وہ شادی نہ کرے گا تو آنے والی نسلیں اس کے حسن کی یادگار سے محروم ہو جائیں گی ۔وہی سلسلہ خیال ''رومیو اور جولیٹ'' میں بھی ایک آدھ جگہ نمودار ہوتا ہے۔رومیو اپنی پہلی معشوقہ روزالن کی سرد مہری کا یوں ذکر کرتا ہے۔

وہ اس سختی سے اپنے حسن کو فاقے کراتی ہے کہ آنے والی نسلیں حسن سے محروم سب ہوں گی۔

سانیٹ میں اور خصوصاً عہد الزبتھ کے سانیٹ میں صنعت تضاد کو اکثر استعمال کیا جاتا تھا۔اس خصوصیت کا اثر بھی ''رومیو اور جولیٹ'' پر پڑا ہے''

جروی نس Gervinus نے باعتبار شاعری اس ڈرامہ کے تین ٹکرے چنے ہیں جو حسب ذیل ہیں (۱) رومیو اور جولیٹ کی پہلی ملاقات اور اظہار محبت' یہ ٹکڑا سانیٹ کی شکل میں لکھا گیا ہے۔(۲) شادی کے دن جولیٹ کی خود کلامی جبکہ وہ رات کا اور رومیو کا انتظار کر رہی ہے یہ ٹکڑا اگرچہ نظم عاری میں لکھا گیا ہے مگر اس کا نفس مضمون عہد الزبتھ کی مقبول نوع شاعری '' نغمہ شادی '' (Epithalomium) میں اکثر پایا جاتا ہے۔اس ٹکڑے کو دیکھ کر اسپنسر کا ''نغمہ شادی'' یاد آتا ہے (۳) تیسرا ٹکڑا جو جروی نس کو بہت پسند ہے وہ رومیو اور جولیٹ کی مفارقت کا منظر ہے۔ہم لکھ آئے ہیں کہ یہ ٹکڑا اس نوع نظم کے نمونے پر لکھا گیا ہے جو''فجر'' کہلاتی تھی۔فرانس میں Aube کہلاتی تھی اور وہاں سے جرمنی کے منی زنگر شعرا نے اسے اڑایا ہے۔جرمنی میں یہ Tagelied یا ''نغمہ نوروز'' کے نام سے موسوم کی جاتی تھی۔انگلستان میں بھی اس نوع اور اس موضوع پر نظمیں لکھی جاتی تھیں۔اس قسم کی ایک نظم شیکسپیر سوسائٹی نے شائع بھی کی ہے۔اس نظم کے نمونے کا ہم اوپر ذکر کر آئے ہیں۔

قصہ مختصر ''سانیٹ'' ہو یا ''نغمہ شادی'' یا ''نغمہ فجر'' یہ سب غنائی نظموں کی اقسام ہیں اور یہ امر ناقابل

انکار ہے کہ'' رومیواور جولیٹ'' بڑی حد تک ایک طرح کے'' غنائی''(Lyrical) اسلوب میں لکھا گیا ہے۔ اگر ہم اس حقیقت کو پیش نظر رکھیں تو اس ڈرامے میں اسلوب اور سیرت نگاری کے تعاون کا مسئلہ آسانی سے حل ہو جاتا ہے اس ڈرامہ کی جان سیرت نگاری سے زیادہ شاعری ہے اور وہ بھی ایک طرح کی'' غنائیہ'' شاعری ۔ بقول ہارلے گرین دل بارکر Harley Granville Barker'' رومیواور جولیٹ غنائیہ ٹریجڈی ہے اسی کلید سے اس کا مطلب عیاں ہوسکتا ہے'' شاعری محض اسلوب ہی نہیں بلکہ اس ڈرامے میں شاعری ہی زندگی اور حقیقت اور سیرت کے تاثرات بیان کر جانے کا ذریعہ بھی ہے۔ شاعری زندگی اور حقیقت اور سیرت کی غلامی نہیں کرتی بلکہ ان سب کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے۔

شیکسپیر کے ایک جدید اور مقبول امریکی نقاد ای۔ اسٹال E.Stoll نے شاعری اور سیرت نگاری کا موازنہ کرنے کے بعد یہ رائے قائم کی ہے اس ڈرامے کی سیرت نگاری کی بنیاد نفسیات پر نہیں' شاعری پر ہے۔ کرداروں کی تحلیل نفسی بیکار ہے انہیں جزو شاعری سمجھنا چاہئے شاعری سے شیکسپیر نے تشریح سیرت اور ترکیب سیرت کا وہ کام لیا ہے جو کام ماہرین نفسیات' تحلیل نفسی اور تجزیہ نفسی سے لیتے ہیں۔ جولیٹ کی خود کلامیاں' ٹیبالٹ کے قتل پر اس کا غصہ' رومیو کو مردہ سمجھ کے اس کا لفظی الٹ پھیر۔ پھر اپنے غم کی آپ ہی تشریح کہ اسے ٹیبالٹ کے مرنے کا رنج نہیں' رنج رومیو کے جلاوطن ہونے کا ہے یہ سب جس اسلوب سے بیان کیا گیا ہے وہ اسلوب نفسیات کا نہیں شاعری کے بیان کا ہے۔

اس ڈرامے میں قافیے بکثرت ہیں۔ نظم عاری کی ابتداء ہوئے تھوڑے ہی دن ہوئے تھے۔ سرے Surray کے بعد Marlowe نے بہت کامیابی سے اسے ڈراما میں منتقل کیا تھا۔ مگر انگلستان میں ہنوز نظم عاری کا عنفوان شباب تھا۔ شیکسپیر نے نظم عاری کو شباب کا زور اور طوفان عطا کیا۔ لیکن اس ڈرامے میں نہیں۔ اس ڈرامے میں پرانی روایتیں قافیہ کی طرفدار ہیں اور شیکسپیر کی اپج اور جدت نظم عاری کی۔ آخر میں نظم عاری کو کامیابی ہوئی۔ اس ڈرامے میں بقول سون برن Swinburn قافیہ اپنی جان بچانے کیلئے جان توڑ کر لڑتا ہے مگر اس سے کیسے انکار ہوسکتا ہے کہ وہ بالکل ہار جاتا ہے۔ سون برن کے خیال میں اس ڈرامے کے دو بہت اہم مناظر بہت کامیابی سے رواں اور انتہا درجہ صاف اور شستہ نظم عاری میں لکھے گئے ہیں۔

قصہ مختصر'' رومیو اور جولیٹ'' کا اسلوب شاعرانہ ہے اور اس کا مقصد فن ڈرامائی شاعری ہے۔ غنائیہ انواع شاعری کا اس ڈرامے پر خاصا اثر ہے۔ مگر آخر میں نظم عاری کو فتح ہوتی ہے۔ جو اسلوب شیکسپیر نے''

رومیو اور جولیٹ'' میں اختیار کیا وہ اس نے اس کے بعد فوراً ترک کر دیا کیونکہ اب اس کے قلم میں بڑی پختگی ہو چلی تھی اگر'' رومیو اور جولیٹ'' کے اسلوب میں ہم آہنگی اور یکسانی نہیں تو اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ اس ڈرامہ کے اسلوب پر بہت گوناگوں اثرات پڑے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ شیکسپیر کے قدیم اسلوب اور جدید اور پختہ تر اسلوب کے درمیان جو جنگ ہو رہی تھی اس کا میدان'' رومیو اور جولیٹ'' ہے۔

بعض تنقید نگاروں نے'' رومیو اور جولیٹ'' کے اسلوب پر تصنع کا الزام لگایا ہے۔ ان تنقید نگاروں میں غالباً سب سے سخت لہجہ ہیلم Hallam کا ہے۔ اس کے خیال میں پہلے تین ایکٹ میں اسلوب کا تصنع دماغ کیلئے ناقابل برداشت ہے اور شاعر جو تاثرات پیدا کرنا چاہتا ہے' پیدا کر نہیں پاتا۔ ہیرو اور ہیروئن کا ذکر کرتے ہوئے ہیلم نے لکھا ہے'' اس نوجوان اور پر جوش جوڑے کے تخیل کے ساتھ ہی شاید اس کے (شیکسپیر) کے) دماغ میں یہ خیال بھی وابستہ تھا کہ وہ بے عقلی سے گفتگو کریں۔'' بہر حال خود اس قسم کے معترضین کے خیال میں یہ اعتراض صرف پہلے تین ایکٹ کی حد تک صحیح ہے اس کے بعد جب ٹریجڈی کا حزن ساری توجہ اپنی طرف منعطف کر لیتا ہے تو زبان بھی حزنیہ کیفیت کا ساتھ دینے لگتی ہے اور اگر چہ کہ ابہام اور تلازمہ لفظی کی کمزوریاں آخر تک باقی رہتی ہیں لیکن جا بجا کئی تقریریں بہت ہی دلکش ہیں۔

تلازمہ لفظی کی کمزوریاں اور لفظی الٹ پھیر کی حد تک ڈاکٹر جانسن Johnson کو بھی شیکسپیر سے سخت شکایت تھی۔ لیکن یہ شکایت عام تھی اور'' رومیو اور جولیٹ'' ہی سے متعلق نہ تھی۔ اس میں شک نہیں کہ تلازمہ لفظی کا استعمال اکثر بہت تکلیف دہ ہو جاتا ہے۔ پہلے منظر کی ابتدا ہی لفظی الٹ پھیر سے ہوتی ہے۔Carry Choler,Coals.Coliers اور Collar کے لفظی کھیل سے ممکن ہے کہ عہد الزبتھ کے ان پڑھ تماش بینوں کو لطف آتا ہو۔ مگر آج کل کے ناظرین شاید اس بازی گری سے زیادہ خوش نہ ہوں۔ خیر مذاقیہ مناظر میں یہ لفظی بازی گری ایسی بری نہیں معلوم ہوتی لیکن حزنیہ مناظر اور شدت غم کے مناظر میں یہ ہر طرح ناقابل معافی ہے۔ انا جب کسی کے مارے جانے کی خبر دیتی ہے تو جولیٹ یہ سمجھتی ہے کہ رومیو قتل ہوا ہے اپنے غم کا اظہار وہ ابہام اور تلازمہ لفظی سے کرتی ہے'' Eye'' آئی'' Ay'' اور'' i'' کا لفظی کھیل اس موقع پر ایسا بے محل ہے کہ جس کی نظیر ملنی مشکل ہے۔ شیکسپیر نے یہ ظلم صرف اپنے آپ ہی پر نہیں کیا بلکہ وہ تمام ایکٹریسیں جو جولیٹ کا پارٹ کرتی ہیں اور وہ تمام مترجمین جو اس ڈرامے کا ترجمہ کرتے ہیں اس ظلم سے آج تک پریشان ہیں۔

اس قسم کے تصنع کی جتنی شکایت کی جائے بجا ہے۔ بارکر Barker نے اس کی تشریح یہ کہہ کے کی

ہے کہ اس زمانے میں لڑکے عورتوں کا پارٹ کرتے تھے اسلئے جولیٹ کا پارٹ اس قسم کا ہے کہ لڑکا اسے آسانی سے ادا کر سکے۔ دوسرے الفاظ میں یہ کہ چوں کہ لڑکا عورت کے صحیح جذبات کی اسٹیج پر نقل نہیں کرسکتا تھا' اس لئے شیکسپیر نے ابہام سے اس کا منہ بھر دیا۔ یہ عذر مجھے عذر لنگ معلوم ہوتا ہے۔ آخرلڑکے ہی تو لیڈی میک بتھ اور اوفیلیا کا بھی پارٹ کرتے تھے۔ اور دوسرے مناظر میں یا اسی منظر کے دوسرے حصوں میں خود جولیت کی زبان سے جذبات کا وہ طوفان الجتا ہے کہ کوئی چوٹی کی اداکارہ ہی اسے کامیابی سے ادا کر سکے تو کر سکے۔

قصہ مختصر تصنع کی حد تک مدافعت بیکار ہے لیکن یہ تصنع صرف کہیں کہیں پایا جاتا ہے اور مجموعی طور پر ڈرامہ اس سے متاثر ہونے نہیں پاتا۔ اس قسم کا تصنع اس زمانے کے ڈرامے میں بہت عام تھا اور اس زمانے میں پسند کیا جاتا تھا۔ تمام انواع شاعری میں یہ تصنع موجود تھا۔ اس کا اثر بھی ''رومیو اور جولیٹ'' پر پڑا۔ لیکن یہ تصنع اس ڈرامے کی خصوصیت ہرگز نہیں اور اگر اعتراض ہوسکتا ہے تو صرف کسی کسی ٹکڑے پر پورے ڈرامے پر نہیں۔

طاؤس کے پائے زشت پر کر کے نظر
کر حسن و جمال سے نہ اس کے انکار

اس اعتراض کا جواب کہ اس ڈرامے میں ہم آہنگی اور یکسانیت نہیں ایک بالکل دوسری بات ہے اس کی ظاہری وجہ تو' جیسا کہ ہم اوپر لکھ آئے ہیں۔ گونا گوں انواع شاعری کا اثر ہے۔ مگر اس کا ایک باطنی سبب بھی ہے' جو شیکسپیر کے تخیل میں ڈھونڈھنے سے ل سکتا ہے۔ اس دوسرے سبب کی تشریح فرانسیسی نقاد تین Taine نے کی ہے۔ شیکسپیر اڑتا ہے ہم رینگتے ہیں اور اسی وجہ سے ایک ایسا اسلوب ہمارے سامنے آتا ہے جو بیحد انوکھا ہے جس میں منچلی تشبیہیں ہیں اور ان تشبیہوں کو اور بھی زیادہ منچلی تشبیہیں کاٹتی ہیں' ایسے خیالات میں جن کی طرف محض اشارہ کیا گیا ہے اور پھر یہ خیالات میں ایسے غرق ہو جاتے ہیں جو ان سے کوسوں دور ہیں۔ تسلسل نہیں بلکہ بے ربطی نمایاں ہے۔ ہر قدم پر ہم کو ٹھہر جانا پڑتا ہے۔ کیونکہ راستہ گم ہو جاتا ہے۔ ان تمام باتوں کی تشریح ایک جملے سے ہو سکتی ہے۔ شیکسپیر کے ذہن میں مکمل محسوسات داخل ہو سکتے تھے ہمارے دماغوں میں محسوسات ٹوٹ ٹوٹ کے الگ الگ ہو کے ٹکڑے ٹکڑے ہو کے داخل ہوتے ہیں اس کے خیالات بڑی بڑی چٹانوں کی طرح ذہن میں آتے تھے۔ ہمارے خیالات ذروں کی طرح ذہن میں آتے ہیں۔

شیکسپیر کی تشبیہات کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں' ان تشبیہات کے مطالعہ میں تین کے نقطہ نظر پر عمل کرنا آسان نہیں ۔لیکن ان تشبیہات کا بآسانی بھی تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔عہد الزبتھ کی تشبیہات میں بالعموم ایک طرح کی مثالیت ہوتی تھی ۔گلاب حسن کا نمونہ سمجھا جاتا تھا' چنبیلی پاکیزگی کا ''رومیو اور جولیٹ'' کی تشبیہات اور خصوصاً بار بار آنے والی تشبیہات اور استعارات میں مثالیت کے معنی پوشیدہ ہیں اس ڈرامے میں بہ کثرت تشبیہات ایسی ہیں جو دن اور رات یا روشنی اور تاریکی کا منظر پیش کرتی ہیں۔دن اور رات' محبت اور نفرت اور محبت اور موت کی مثال ہیں ۔اسی طرح روشنی اور تاریکی بھی محبت اور نفرت اور محبت اور موت کی یاددلاتی ہے۔

جولیٹ اور جولیٹ کی طرح شیکسپیر کی دوسری ہیروئنوں کے متعلق ایک عام خیال یہ ہے کہ وہ دراصل دوسروں کیلئے زندہ ہیں۔ وہ محبت کرتی ہیں ان سے محبت کی جاتی ہے اور وہ محبت کو ڈھونڈھتی ہیں یہ عورتیں بقول اسٹول مردوں کے تخیل کے مطابق عورتیں ہیں اور محض الفت کیلئے زندہ ہیں یہ خیال ایک حد تک صحیح بھی ہے لیکن یہ یادرکھنا چاہئے کہ اس زمانے میں یورپ میں جیسے آج کل ہندوستان میں اور مشرق میں عورتوں کی تمام تر زندگی مرد کی محبت سے وابستہ تھی عورتوں کی تعلیم عام نہ تھی اور وہ سیاسیات یا سماجی تحریکات میں دلچسپی منہ لیتی تھیں اس لئے اس عہد کے ڈراما کی ہیروئین اگر اپنے عاشقوں کی محبت کیلئے زندہ تھیں تو کوئی تعجب کی بات نہیں اور ان کی سیرتوں کی پوری نفسیاتی توجہ ہوسکتی ہے۔

عاشقوں کا سرتاج رومیوٗ جولیٹ سے کئی لحاظ سے مختلف ہے۔سب سے پہلے تو یہ کہ جولیٹ سب سے پہلی عورت نہیں جس سے اسے عشق ہوا۔وہ اس سے پہلے کیپولٹ خاندان ہی کی ایک اور ستمگار معشوقہ کی زلف گرہ گیر کا اسیر رہ چکا تھا۔ یہ مانا کہ یہ نام نہاد عشق دراصل عشق نہ تھا بلکہ محض عشق سے عشق تھا۔پھر بھی اسے جذبہ محبت کا جولیٹ سے زیادہ تجربہ تھا جولیٹ کی محبت اور بھی زیادہ قیمتی تھی۔اس وجہ سے کہ اس بار اس کی معشوقہ کو بھی اس سے محبت تھی۔ دونوں طرف برابر آگ لگی ہوئی تھی۔ بروک کی نظم میں روزالن سے رومیو کا پہلا عشق اور بھی زیادہ سطحی معلوم ہوتا ہے کیونکہ اس نظم میں جب اس کے بھیس بدل کے کیپولٹ کی دعوت میں جانے کا ذکر کیا گیا ہے تو یہ بھی کہا گیا ہے کہ وہ دراصل کسی اور کو ڈھونڈھنے اور اس سے دل لگانے جارہا تھا۔

جولیٹ نے اس سے محبت کر کے ان تمام صلاحیتوں کو رومیو میں بیدار کردیا جس نے رومیو کو دنیا کا سب سے بڑا عاشق قرار دیا۔روزالن سے اس کی محبت کا ذکر کرنے کا مقصد ہی یہ ہے کہ اس کا مزاج شروع

ہی سے عاشقانہ تھا۔ محبت کے تین چار دنوں میں رومیو بہت سے مدارج سے گزرتا ہے۔ شروع میں اس کا جذبہ شاعرانہ اور والہانہ ہے۔ اس میں ایک طرح کی نرمی اور شگفتگی ہے۔ اسی نرمی کے باعث جب ٹیبالٹ اسکی ذلت کرتا ہے تو وہ اس پر تلوار نہیں کھینچتا۔ لیکن مرکوشیو کے قتل اور ٹیبالٹ سے انتقام کے بعد اس پر ایک طرح کی دہشت سوار ہوتی ہے۔ جلاوطنی کی ہیبت اور جولیٹ کی ناراضی کا خوف اس کے بعد سخت ترین نا امیدی اس کے عشق پر چھا جاتی ہے جیسے سمندر پر طوفان۔ وہ خودکشی کرنا چاہتا ہے (یہ حصہ شیکسپیر کے ماخذوں میں موجود ہے اور وہیں سے لیا گیا ہے لیکن جب وہ جولیٹ سے ملتا ہے اور اس کے ساتھ رات گزارنے کے بعد جدائی کا وقت آتا ہے تو اس کے قلب کو تسکین سی ہو جاتی ہے۔ فراق کے منظر میں جولیٹ خوف زدہ ہے مگر وہ نہیں۔ ایک ایسی رجائیت جس کی بنیاد جبلت کی غلطی پر ہے اسی وقت سے اسے پھر ملنے اور چین آرام سے زندگی گزارنے کا مژدہ سناتی ہے۔ چنانچہ جلاوطنی میں وہ خواب بھی دیکھتا ہے تو ایسا جو مبارک ہے لیکن جب بلتازار اس کی محبوبہ کے مرجانے کی خبر دیتا ہے تو ایک ثانیہ کے اندر اس کی رجائیت بھاپ کی طرح اڑ جاتی ہے اور سخت ترین تکلیف اور نا امیدی اس کی جگہ لے لیتی ہے اس درد نا امیدی کا وہ مردانہ وار مقابلہ کرتا ہے۔ وہ قسمت کے ستاروں کے مقابل خم ٹھونکتا ہے، زہر خریدتا ہے اپنی جان لینے پر تلا ہوا ہے، پیرس حائل ہوتا ہے تو اس کی جان لیتا ہے جولیٹ کو مردہ سمجھ کے عشق اور موت کے تصورات اس کے ذہن میں مل جل کر بالکل ایک ہو جاتے ہیں اور وہ خودکشی کر لیتا ہے۔

اس صدمہ جانگداز اور اس بے تابی کی وجہ سے جو رومیو نے بھگتا خصوصاً اس کی فطرت کی بے تابی کی وجہ سے اکثر رومیو اور ہیملیٹ میں نسبت ڈھونڈی جاتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ رومیو کا کردار ہیملٹ کا ابتدائی خاکہ ہے اس کے متعلق بار کرنے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ رومیو تو عشق میں مبتلا ہے اور کمسن ہیملٹ نہیں ہاں عشق میں مبتلا ہیملٹ البتہ بیزار اور نا امید رومیو معلوم ہوتا ہے۔

اس ڈرامے کے اور بھی ترجمے اردو میں ہو چکے ہیں ایک ترجمہ مولانا عنایت اللہ صاحب نے بھی فرمایا ہے۔ عیب جوئی میرا مقصد نہیں لیکن شیکسپیر کا ترجمہ بڑی ذمہ داری کا کام ہے۔ سب سے دقیق مسئلہ تو زبان کا ہے۔ شیکسپیر کے زمانہ میں ایک لفظ کے ایک معنی تھے تو اب اسی لفظ کے معنی بدل کر کچھ اور ہو گئے ہیں۔ محاورات کے معنی بدل گئے ہیں زندہ زبانوں میں تعمیر و ترمیم کا یہ قدرتی سلسلہ ہمیشہ جاری رہتا ہے اس باعث مترجم کو اگر صحیح ترجمہ کرنا ہے تو سب سے پہلے اسے چاہئے کہ اس زمانے کی زبان کو اچھی طرح سمجھے۔ اس کے بعد ڈرامے کے پورے پس منظر سے، شیکسپیر کے عہد کی تاریخ اور ادب سے واقف ہونا

بھی ضروری ہے۔ بہت سے ٹکڑے جو یوں سمجھ میں نہیں آتے اگر ان تمام باتوں کا لحاظ رکھا جائے تو واضح ہو جاتے ہیں۔

اس ڈرامے کے جو حصے (زیادہ تر مزاحیہ) نثر میں تھے۔میں نے ان کا ترجمہ نثر ہی میں کیا ہے ۔شیکسپیر کی ''نظم عاری'' Blank Verse کے ترجمے کیلئے میں نے اردو میں نظم آزاد Verse Libre کے استعمال کی کوشش کی ہے۔نظم آزاد دراصل نظم عاری ہی کی ایک صورت ہے اور اسی سے نکلی ہے اور آج کل انگلستان اور فرانس میں بہت مقبول ہے۔انگلستان میں اس کی کامیاب ترین مثال ٹی ایس ایلیٹ کی نظموں میں ملتی ہے۔

رسالہ ''اردو'' کے ناظرین نے ''ہیملٹ'' کے کچھ حصوں کے وہ ترجمے ملاخطہ کئے ہوں گے جو نواب عابد نواز جنگ نے نظم عاری میں کئے۔اردو میں نظم عاری کو استعمال کرنے کا جو گر انہوں نے اختیار کیا وہ یہ ہے کہ بحر طویل کے ٹکڑے کر دیئے۔یہی طریقہ میں نے بھی اس ترجمہ کیلئے استعمال کیا ہے اگر اس ترجمے کے منظوم حصوں کو بحر طویل کی طرح پڑھا جائے تو آسانی ہو گی۔

قواعد عروض کی میں نے کہیں مجبوراً اور کہیں عمداً خلاف ورزی کی ہے۔جہاں مطلب واضح نہیں ہوتا تھا وہاں ان قواعد کی پروانہیں کی گئی۔میری سند معلم اول اور نقاد اول ارسطو کی اجازت ہے کہ شاعری کے قواعد وضوابط اگر ضرورت ہو تو توڑے جاسکتے ہیں۔جس چیز کیلئے سانچا بنایا گیا ہے اس کو ہمیشہ سانچے سے زیادہ اہمیت حاصل رہے گی کیونکہ اگر سانچے کا خیال رکھا جاتا تو ترجمہ مہمل اور ناقص ہو جاتا۔

اس ترجمے کے پڑھنے میں کہیں کہیں اور بھی دقتیں ہوں گی کہیں کہیں ایسا بھی ہوا ہے کہ ایک کردار نظم میں بات کرتا ہے اور دوسرا نثر میں جواب دیتا جاتا ہے (پہلا ایکٹ پانچواں منظر۔جولیٹ اور انا کی گفتگو) لیکن میں نے شیکسپیر کی پیروی کی ہے اور ترجمے میں بھی اس گفتگو کو اسی طرح رہنے دیا۔اسی طرح کوئی شخص نظم میں باتیں کرتے کرتے نثر بولنے لگتا ہے لیکن یہ سب ضمنی باتیں ہیں اور ہمیں یقین ہے کہ ناظرین اس کے عادی ہو جائیں گے۔

☆☆☆

ارمغان پاک پر ایک نظر

عزیز احمد

برصغیر ہند و پاک کے فارسی گو شعراء کے کلام کا یہ دیدہ زیب انتخاب شیخ محمد اکرم صاحب نے مرتب کیا ہے۔ یوں تو یہ شہنشاہِ ایران کے سیاحتِ پاکستان کے موقع پر شائع کیا گیا لیکن اس کی ادبی حیثیت بڑی خاص اور مستقل ہے اور اس سے پہلے اس قسم کے کسی مجموعہ کا پتہ نہیں چلتا۔

مجموعہ شعرائے لاہور کے انتخاب سے شروع ہوتا ہے جنہوں نے ۴۱۸ھ سے ۵۸۲ھ تک شاعری کی ۔ برصغیر میں یوں تو اسلامی ثقافت کے کئی مرکز تھے لیکن اسلامی عجم سے کسی کا ایسا مستقل اور استوار تعلق نہیں رہا جیسا پنجاب کا۔ پنجاب میں فارسی شاعری آخر تک پروان چڑھتی رہی۔ یہ ایک سلسلہ ہے جو مسعود سعد سلمان سے شروع ہوتا ہے اور اقبال پر ختم ہوتا ہے۔ یو پی، گجرات اور دکن میں اسلامی ثقافت نے ہند واثرات کو پچاس فیصد کے قریب قبول کرلیا اور ایک نئی زبان اور نیا ادب پیدا کیا۔ بنگال میں اسلامی ثقافت پر ہندو تہذیب اور اثرات کا رنگ بالکل چڑھ گیا لیکن پنجاب پر اسلامی عجم کے ثقافتی اثرات ہمیشہ باقی ہے۔ لباس، خوراک، فنِ تعمیر اور سب سے زیادہ شاعری میں ان کی جھلک ملتی ہے۔

یہ مجموعہ مسعود سعد سلمان کے دو اقتباسات سے شروع ہوتا ہے۔ ایران فارسی گو شعراء کے نزدیک وہی حیثیت رکھتا تھا جو جزیرہ نمائے عرب اندلس کے عرب شعراء کے لئے۔ لیکن ان شعراء کی جڑیں پنجاب ہی میں مضبوطی سے جمی ہوئی تھیں۔ چنانچہ عید کے دن مسعود سعد سلمان کو اپنا نگارِ لاہور یاد آتا ہے

مرا کہ گوید کای دوست عید فرخ باد ۔۔۔ نگارِ من بہ لہاور و من بہ نیشاپور

دوسری نظم میں اس سے بھی زیادہ درد و اثر اور نغمہ ہے

اے لاوہور ویحک بے من چگونہ   بے آفتابِ روشن ، روشن چگونہ

ہندوستان کی برسات بھی شاعر کو ایران کے ایّامِ بہار میں یاد آتی رہی۔

مسعود سعد سلمان کی غزلوں میں ایک طرح کا محاکاتی اور کہیں کہیں بیانی تسلسل ہے۔ یہ فارسی کے شعرائے متقدین کی خصوصیت ہے۔ ابھی غزل بحیثیت صنفِ شاعری قصیدے کی نشیب سے نئی نئی پیدا ہوئی تھی اور اس کا ایک ایک شعر مکمل طور پر خود مختار نہیں ہونے پایا تھا۔

دوش نزدِ من آں نگارِ طراز   آمد آہستہ باکرشمہ وُ ناز

چشمِ پرخواب سرمہ کردہ نیاز   زلف پر پیچ بر شکستہ بہ گُل

اس قسم کی مسلسل غزل میں ایک طرح کی سادگی اور پرکاری ہے۔ جسے کچھ عرصہ کے بعد خیال آرائی اور مضمون بندی نے مٹا دیا۔

اس کے بعد ابوالفراج رونی کے کلام کا انتخاب ہے۔جس کے متعلق عوفی نے خیال ظاہر کیا ہے کہ انوری اس کی پیروی کرتا تھا۔ رونی کے یہاں دونوں رنگ ہیں۔ ایک تو وہ جو رودکی سے مسعود سعد سلمان تک ملتا ہے وہی سادہ تسلسل کا رنگ:

زلف چوں نامۂ گنہگاراں   روے چوں حاصلِ نکو کاراں

درکمیں گاہِ طبع بیماراں   غمزہ مانند آرزوئے مضر

ذوقِ مستاں وہوشِ ہشیاراں   خیرہ اندر کرشمۂ چشمش

اور دوسرے وہ رنگ جو انوری اور اس کے بعد کے قصیدہ نگاروں کے یہاں آورد اور بلاغت کا معیار بنتا گیا۔

چہ دلبری چہ عیاری چہ صورتے چہ نگارے   نہ گاہِ خلوت جفتی نہ وقتِ عشرتِ یاری

اس کے بعد سلطنت مغلیہ کے قیام سے پہلے کے ان شعراء کا انتخاب ہے جو تختِ دہلی سے وابستہ تھے یا دہلی کے قریب فقر و مستی کی زندگی گزارتے تھے ان میں پہلے فخرالدین عمید تونکی کی قصیدہ نگاری اور حضرت بوعلی شاہ قلندر کے عارفانہ کلام کے نمونے ہیں۔ پھر امیر خسرو کا کلام ہے۔ مشرقی شاعری اور تمدن میں امیر خسرو کی ہستی اور ان کے کارنامے ایک طرح کا معجزہ ہے۔ مولانا آزاد کی روایتوں پر اعتبار کرتے

ہوئے ڈر معلوم ہوتا ہے لیکن ممکن ہے کہ 'زحالِ مسکیں مکن تغافل دورائے نیناں بنائے بتیاں' والی غزل انہیں کی ہو۔ ہندوستانی موسیقی کو اسلامی رنگ میں بہر حال انہیں نے رنگا اور اس برصغیر کی موسیقی کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔

امیر خسرو کی فارسی شاعری میں 'روایات' رچ چکی ہیں اور ان کا رنگ بڑا پختہ ہے۔ یہ روایات ان کی شاعری میں زیادہ تر سراپا کی ہیں۔ خالص جذبہ جاں کہیں ملتا ہے وہاں ان کے فارسی کلام میں حقیقی عظمت پیدا ہو جاتی ہے اور ایک طرح کا نمک اور شیرینی کا ایسا امتزاج جو پھر جامی سے پہلے کسی اور فارسی شاعر میں نہیں ملتا۔ اکرام صاحب نے خسرو کی غزلوں کا انتخاب بڑے سلیقے سے کیا ہے اور ان کی 'روایت بند' غزلوں سے دامن بچا کے وہ غزلیں چنی ہیں جن میں سراپا کم ہے اور جذبۂ دارفتگی یا حرماں زیادہ ہے مثلاً یہ مشہور غزل

دلم در عاشقی آوارہ شد، آوارہ تر بادا تنم از بیدلی بیچارہ شد، بیچارہ تر بادا

یا

تن پیر گشت و آرزوے دل جواں ہنوز دل خوں شد و حدیثِ بتاں بر زباں ہنوز

یا

اے صبا باز بہ من گوئے کہ جاناں چوں است؟ آں گل تازہ و آں غنچۂ خنداں چوں است؟

ہم بہ جان و سر جاناں کہ کم وبیش مگوے گو ہمیں یک سخنِ راست کہ جاناں چوں است؟

'سراپا' والی غزلوں میں سے وہی لی گئی ہیں جن میں ایک ایسی محاکاتی کیفیت ہے جو سراپا کے تاثر کو روایتی نہیں بلکہ محسوس اور تجرباتی جذبے میں بدل دیتی ہے یا جس میں ایک شوخی اور طنز اور ایک ایسی شگفتگی آ گئی ہے جو غالب کے ورثہ میں بھی آئی۔

دو چشمت کہ تیرِ بلا می زند چنیں تیر بہرِ چرا می زند

زہے غمزہ کز شوخی و چابکی کجا می نماید، کجا می زند

خسرو کے یہاں بھی حافظ کی طرح عاشقانہ اور عارفانہ موضوع اس طرح ملتے ہیں کہ یہ یقین کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کہاں ایک کی سرحد ختم ہوئی اور دوسرے کی شروع ہوئی۔ مجاز و حقیقت کا یہ امتزاج ایک طرح کی کشمکش بھی ہے۔ کہیں امتزاج کا رنگ جم جاتا ہے اور کہیں کشمکش میں دو الگ الگ رنگ جھلکنے لگتے ہیں۔

میرے خیال میں یہ احساسِ منقسم تمام عجمی شعراء کے حصے میں آیا تھا اور یہ ان کے بہت سے لطف و اثر اور بہت کچھ ابہام کا راز ہے۔

جان زتن بردی و در جانی ہنوز　　دردہا دادی و در مانی ہنوز

ہر دو عالم قیمت خود گفتۂ　　نرخ بالا کُن کہ ارزانی ہنوز

سلام، خطاب اور استفسار، فارسی عشقیہ شاعری کے تین بڑے دل نواز موضوع ہیں۔ حافظ کی بعض بڑی اچھی اچھی غزلیں انہیں موضوعوں سے متعلق ہیں۔ ان میں خسرو کا اپنا رنگ ہے جس میں ایک طرح کی شیرینی ہے جو عجمی سے زیادہ عجم و ہند کے آمیزے سے بنی ہے اور حافظ کی شیرینی سے مزے اور چاشنی میں مختلف ہے مثلاً معشوق کو سلام کے یہ نمونے

روائے صبا و سلام بہ دلنواز رساں　　نیازِ بندہ بہ آں شوخِ عشوہ ساز رساں

اور زیادہ برسرِ مطلب یوں:

سلام و خدمتِ ما اے صبا بہ یار بگوئے　　فغان وزاریِ بلبل بہ نو بہار بگوئے

حدیثِ چشم زِ دریا مگوے وزیں بہ گذر　　چوزیں گذاشت حدیث لب و کنار بگوئے

معشوق سے خطاب کا نمونہ خسرو کی وہ بے مثل غزل ہے جس پر حسرت موہانی نے بڑی دلکش تضمین کی ہے:

اے میر ہمہ شکر فردشاں　　توبہ شکن صلاح کوشاں

از تو سخنے بہر ولایت　　خسرؔو بولایتِ خموشاں

استفسار والی غزلیں بڑی ہی لطیف اور دلکش ہوتی ہیں۔ شاعر بالائے بام یا سر رہگذر معشوق کی جھلک دیکھ لیتا ہے وہ نہیں جانتا کہ یہ اجنبی معشوق کون ہے، کسی اور پر دارفتہ ہے، کسی اور کی ملکیت ہے یا نہیں۔ یہ غزل ایک وقتی تصور اور تاثر کی یادگار ہوتی ہے لیکن حسنِ رہگذر سے جو شعلہ بھڑکتا ہے اس کی روشنی بھی بڑی ہی لطیف اور دل نواز ہوتی ہے۔ استفسار کی غزل کا ایک بڑا ہی نادر نمونہ حافظ شیرازی کی وہ مشہور غزل ہے:

یارب آں ترکِ پری چہرہ زکاشانۂ کیست　　جانِ ماسوخت بہ پرسید کہ جانانۂ کیست

استفسار والی غزل کی مثال خسرو کے اس انتخاب میں ملاحظہ کیجیے:

کج کلہا، ستم گرا، تنگ قبائے کیستی ؟ لابہ گرا و دلبرا، عشوہ نمائے کیستی ؟

سینۂ بندہ جائے تو، دیدہ بزیر پائے تو ماہمہ در ہوائے تو، تو بہ ہوائے کیستی ؟

امیر خسرو کے بعد دہلی قدیم کے دوسرے مشہور شاعر حسن دہلوی کے کلام کا انتخاب ہے۔ کبھی کبھی اظہار و احساس کی بلندیوں تک ان کا قلم بھی پہنچ جاتا تھا مثلاً

ہر قوم راست راہے، دینے و قبلہ گاہے ماقبلہ راست کردیم برسمت کج کلا ہے

یا ایک بڑی ہی نغمہ ریز غزل جس میں معشوق کی خصوصیات گنائی گئی ہیں۔ اس قسم کی مترنم فہرستیں متاخرین کے یہاں بہت مقبول ہوگئی تھیں اور غالب نے بھی غالباً اپنی سیر کلکتہ کے زمانے میں ایک زردشت کیش پارسی حسینہ کو دیکھ کر ایسی ہی ایک غزل لکھی تھی حسن دہلوی کی غزل میں بڑا دلکش صوتی حسن اور نکھری ہوئی روانی ہے۔

ببرد از من روانِ من روانے بتے، شوخے، لطیفے، دلستانے

مہے، مہرے، گلے، مشکے، عبیرے خوشے، خوبے، چپے، مہربانے

حریفے، دلبرے، شنگے، دلیرے ظریفے، نازکے، تیرے، کمانے

شریفے، شاہدے، خمرے، خمارے لطیفے، سرکشے، جانے، جہانے

مطہر اور جمالی کی جگہ زیادہ تر تاریخی ہے۔ جمالی کی فاقہ مست قناعت البتہ ضرب المثل بن چکی ہے۔

دو گزک بوریا و پوستکے دلکے پر ز درد دوستکے

لنگلکے زیر و لنکگے بالا نے غم دزد نے غم کالا

اس کے بعد مغلیہ دور کے شعرائے فارسی کا انتخاب ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ بیرم خان اتنا اچھا شاعر تھا۔ یہ اس عجیب و غریب شخصیت کا ایک اور پہلو ہے۔ فراق اور وصل دونوں کے مضامین بڑے استادانہ انداز سے باندھے ہیں۔

سودا زدہ و بے سروساماں شدہ ام باز آشفتہ و بدحال پریشاں شدہ ام باز

اور دوسری طرف

اے کہ در کوئے وفا جانانہ من بودۂ ہمدم و ہم صحبت و ہم خانۂ من بودۂ

اس کے بعد عرفی شیرازی کے کلام کا انتخاب ہے۔ اکرام صاحب نے اسے اس برصغیر کے شعراء میں شامل کیا ہے اور یہ ذرا بحث طلب مسئلہ ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ عرفی کی عمر کا اچھا خاصہ حصہ ہندوستان میں گذرا مگر اس کا لب ولہجہ، اسلوب، طرز خیال، طرز ادا سب شیرازی ہیں۔ ہندوستان کے مضامین بھی جہاں کہیں اس نے باندھے ہیں کسی قدر بیگانگی کے ساتھ۔

عرفی کا انتخاب بھی پہلے کے شعراء کے انتخاب کی ٹکر کا نہیں۔ قصیدوں میں سے

اے متاعِ درد در بازارِ جاں انداختہ

جو مجموعہ طور پر غالباً عرفی کا سب سے شاندار قصیدہ ہے شامل نہیں کیا گیا۔ نہ اس نعتیہ قصیدہ کا کوئی اقتباس شامل کیا گیا ہے۔ جس کا یہ شعر ضرب المثل بن چکا ہے۔

از نقش ونگارِ در و دیوار شکستہ　　　آثار پدیداست صنادید عجم را

لیکن 'درِ دوست' والے مشہور ومعروف قصیدے کی تشبیب کے تقریباً ہی اچھے شعر شامل کر لئے گئے ہیں

از درِ دوست چہ گویم بہ چہ عنوان رفتم　　　ہمہ شوق آمدہ بودم ہمہ حرماں رفتم

غزلوں میں بھی 'گریستن' اور 'می پرستند' والی مشہور غزلیں تو شامل ہیں مگر وہ غزل شامل نہیں جس کا یہ شعر مرزا غالب کو تڑپا گیا اور انہوں نے ایک پوری غزل لکھ کے اس کی تضمین کی۔

ہم سمندر باش وہم ماہی کہ در جیحونِ عشق　　　روئے دریا سلسبیل وقعر دریا آتش است

پھر فیضی کی باری آتی ہے جن کی لفاظی اور ذہانت ہندوستانی ہے۔ فیضی اور عرفی کی چشمک بالکل صحیح تھی۔ ایک کا مزاج ہندی تھا اور دوسرے کا ایرانی۔ فیضی کی ذہانت اور ان کے شعر وسخن میں بھی ایک طرح سے دین الٰہی اکبر شاہی کی جھلک ہے۔ خلوص کی ایک خاص کمی اور تعقل کی بڑی فراوانی ہے۔ کہیں کہیں سچی شاعری بھی مل جاتی ہے مگر زیادہ تر بیانیہ۔

منم کہ کشتۂ گجراتیانِ بیدادم　　　خراب عشوۂ خوبانِ احمد آبادم

تعقل کا رنگ یوں ہے:

من دفترِ کون ومکاں یک یک مفصل دیدہ ام　　　اوراقِ تقویم فلک جدول بہ جدول دیدہ ام

کہیں کہیں اس تعقل سے پناہ بھی مانگی ہے

فیضی بہ لوح نیستی بر عقل خط درکش کہ من　　　　درکار　گاہِ عاشقی دانش معطل دیدہ ام

کہیں کہیں سچ مچ کی شاعری بھی کر جاتے ہیں مثلاً وہی شعر جو شبلی نعمانی کو بہت پسند تھا:

فلک زیں کجر دیہایت نمی گویم کہ برگردی　　　　شب وصل است خواہم اندکے آہستہ تر گردی

ایک چیز جو کلیم اور بیدل کے یہاں ملتی ہے اور اس سے پہلے ہندوستان اور ایران کی فارسی شاعری میں نہیں تھی، جذبۂ عشق کا نفسیاتی تجزیہ ہے۔ عشق کی نفسیات، خاص کر عشق مجازی کی نفسیات کی طرف اب تک فارسی شعرا نے توجہ نہیں کی تھی جن کے موضوع جمالیات اور اخلاقیات تھے۔ نفسیاتِ عشق کے بیان کے ساتھ ہی نئی تشبیہوں کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور تجربوں کا آغاز شروع ہو جاتا ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ کلیم اور بیدل کی تشبیہیں اپنے تقریباً ہم عصر انگریزی 'مابعد الطبیعی' شعرا ڈان اور مارویل کی تشبیہات سے کس قدر ملتی جلتی ہیں۔

سرمد کی رباعیوں کے بعد غنی کاشمیری کا کلام ہے۔ پنجاب میں تمدن عجمی تھا جس سے برہمن بھی برابر ہی برابر متاثر تھا بعض بعض غزلوں میں برہمن نے کوئی خاص بات پیدا کی ہے۔ وحدت الوجود نے پہلے ہی راستہ صاف کر دیا تھا۔ برہمن نے عجمیت کو زنار پوش کرنے کی کوشش کی ہے۔

خواہم از سلسلۂ زلفِ بتاں تارے چند　　　　کہ بہم تاب دہم رشتۂ زنارے چند

مولانا محمد اکرم غنیمت کنجاہی کو مثنوی لکھنا آتی تھی۔ 'نیرنگِ عشق' کا آغاز فارسی زبان کی اعلیٰ ترین مثنویوں کی ٹکر کا ہے

بنامِ شاہدِ نازک خیالاں　　　　عزیز خاطرِ آشفتہ حالاں

جہاں پنجاب کی تعریف کی ہے مسعود سلمان یاد آ جاتے ہیں۔ حاتم نے اردو میں ایک ہی شعر لکھا تھا جس میں وہ پنجاب کے حسن کا قصیدہ کہہ گئے تھے:

لئے پھرتے ہیں مرے دل کو نگاہوں کے بیچ　　　　حسن رہزن ہے یہ پنجاب کی راہوں کے بیچ

یہاں غنیمت نے خوبانِ پنجاب سے زیادہ خوبیٔ پنجاب کی تعریف کی ہے:

نہ دیدم کشورے غارت گرتاب　　　　بخوبی ہائے حسن آباد پنجاب

بتانش چوں زردے مہر جوشند　　　　شکر گویند و گوہر می فروشند

میر قمرالدین منت کے کلام میں وہ زوال پسندی نشو و نما پا چکی ہے جس کی آغوش میں شمال کی اردو شاعری کا آغاز ہوا رقص و سرور کا ان کے کلام میں کافی مقام ہے اور عرفان کا پردہ جا بجا سے چاک ہو جاتا ہے۔ علم کلام قوالی بن گیا ہے

از مئے عشق تو مستم تمنا ہو یا ہو　　　جام پندار شکستم تمنا ہو یا ہو

ناصر علی سرہندی کے بعد نعمت خانِ عالی کے کلام کا انتخاب ہے جس میں ذہانت اور طباعی بلا کی ہے مگر گداز نہیں۔

بیدل کا مقام فارسی کے شعراء میں سب سے الگ ہے۔ یوں تو اس کو اور کلیم کو ایک فہرست میں شامل کیا جا سکتا ہے مگر بیدل نے اپنے لئے زبان، محاورہ، طرزِ اظہار سب بالکل نئے بنائے۔ یہ واحد فارسی گو شاعر ہے جس پر دیدانتا کا بہت زیادہ اثر ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ اس کی فکر میں اور اس کے پیام میں حرکت بھی بہت ہے۔ ایسا حرکی شاعر شاید پوری فارسی شاعری میں اور کوئی نہیں۔ حیات اور عمل اور احساس سب کے متعلق اس کے نقطۂ نظر میں حرکت اور سعی کا پیام ہے۔ یہ کوئی خارجی حرکت اور سعی نہیں، بلکہ ایک طرح کی داخلی اور باطنی، ایک وجدانی تپش اور آرزو ہے جس اس کے خیال میں ساری کائنات کو اسیر کر سکتی ہے۔

ستم ست اگر ہوست کشد کہ بہ سیر سرد و سمن درآ　　　تو ز غنچہ کم نہ دمیدۂ در دل کشا بہ چمن درآ

لیکن جا بجا اس حرکیت پر دیدانتا کے اثر کے باعث سکرات کا بھی عالم طاری ہو جاتا ہے۔

نفست اگر نہ فسوں دہد، بہ تعلقِ ہوس جسد　　　زہے دامنِ تو کہ می کشد کہ دریں رباطِ کہن درآ

محبت کا جو تصور بیدل کے یہاں ہے اس میں بھی جذبہ حرکی ہے۔ یہ فارسی روایت کو دیکھتے ہوئے بڑے استعجاب کی بات ہے کیونکہ فارسی شاعری میں عشق کی روایت عاشق کو اس قدر عجز اور زاری سکھاتی ہے کہ اسے سوائے کوئے جاناں میں پڑے رہنے اور معشوق کے سراپا کی تفصیلات دہرانے یا زیادہ سے زیادہ اپنے منفعل احساس عشق کے لطیف پہلو بیان کرنے کے اور کچھ نہیں آتا۔ بیدل کے عشق میں ایک حکیمانہ جہت احساس اور ایک طرح کی فلسفیانہ تڑپ ہے۔ جو اپنا تجزیہ کر سکتی ہے اس لئے ساکن نہیں رہتی۔ اپنی تفسیر آپ کر کے وہ حرکت کا سامان پیدا کرتی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر جس میں وصل کی لازمی تشنگی کا اس کمال سے تجزیہ کیا گیا ہے کہ احساس اور اظہار ایک ہو جاتے ہیں۔

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنجِ خمارِ ما　　　چہ قیامتی کہ نمی رسی ز کنارِ ما بہ کنارِ ما

اپنے عشق کے مسلسل عمل اظہار، مسلسل تجزیے اور مسلسل حرکت کو خود بھی بیان کیا ہے۔

ہمہ راست زانجمن آرزو کہ بکام دل ثمرے رسد   من و پرفشانی حسرتے کہ زنامہ گل نسرے رسد

شرر طبیعتِ عاشقاں بہ فسردگی ند ہد عناں   تپ موجِ مانہ بری گماں کہ بہ سکتۂ گہرے رسد

بہ ہزار کوچہ دویدہ ام بہ تسلی نہ رسیدہ ام   زقد خمیدہ شنیدہ ام کہ چو حلقہ شد بدرے رسد

اس نئے طرز احساس کے لئے ایک نئے طرز تعلیم، نئے طرز ادا کی ضرورت تھی اس لئے بیدل نے اپنا اسلوب، اپنی زبان خود پیدا کی۔ غالب کی اردو شاعری پر اس کا اثر ہے۔ مگر یہ 'طرز بہار ایجاری بیدل' کسی اور شاعر یہاں تک کہ غالب سے بھی فارسی شاعری میں نبھ نہ سکا۔

واقف بٹالوی کا انتخاب اس کے بعد ہے۔ پھر شیخ علی حزیں ہیں، جن کی نظر بھی عرفی کی طرح بیگانہ تھی مگر ان کا اثر اپنے زمانے کی اور بعد کی اردو شاعری پر اچھا خاصا ہوا ہے۔

ارمغانِ پاک میں جو حصہ اس کے بعد شروع ہوتا ہے وہ بحیثیت انتخاب بڑی غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے اور مرتب کی محنت، قابلیت اور دقتِ نظر پر دلالت کرتا ہے۔ مشاہیر شعرائے اردو کے فارسی شعروں کا انتخاب بڑی محنت سے اکٹھا کیا گیا ہے گلشن دہلوی، آرزو اکبر آبادی، جان جاناں مظہر، سودا، درد، میر، انشا اور مومن کے فارسی کلام کا نمونہ محض نمونہ نہیں۔ اس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے اردو فارسی کے دریائے ذخار کی تہ میں فارسی روایت کی موجیں کس حد تک تلاطم کا باعث تھیں۔ اس سے ان بزرگوں کو عجمی مزاج اور رجحان کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔

انہیں بزرگوں کے ساتھ قتیل کی وہی مشہور و معروف غزل شامل کر دی ہے:

دستے بدوشِ نہاد از رہِ کرم   مارا چو دید لغزشِ پارا بہانہ ساخت

نوادر صرف اردو، شاعروں کے نادر فارسی اشعار پر ختم نہیں ہوتے۔ بابر سے بہادر شاہ تک بادشاہوں امراء اور صوفیا کے نادر فارسی شعر بھی اس انتخاب میں شامل کئے گئے ہیں، جنہیں فاضل مرتب نے معلوم نہیں کتنی محنت سے کن کن ماخذوں سے ڈھونڈ کر نکالا ہے۔ شعر گوئی، علم مجلس اور اشرافیہ کے رہن سہن کا ایک جز ولاینفک ہوگئی تھی۔ شعر کہنا تمدن، تعلیم اور فراست کی نشانی تھی اور کبھی کبھی کسی بادشاہ یا درویش کی زبانی کوئی بڑے کام کا شعر نکل جاتا اور یوں تجزیہ کیجئے تو اکثر و بیشتر شعراء کے کلام میں چند ہی اشعار تو ایسے نکلتے ہیں جو یاد رہ جائیں۔

غالب کا فارسی انتخاب جو اس مجموعہ میں شامل ہے بحث طلب ہے۔ قصائد وغیرہ کے انتخاب کو زیادہ جگہ دی گئی ہے۔ غزلوں میں جہاں 'بگرد انیم' والی مشہور غزل شامل کی گئی ہے وہاں بہت سے ایسی غزلیں رہ گئی ہیں جن میں غالب کی حکیمانہ شاعری کے نقطۂ کمال ملتے ہیں جن کی وجہ سے ان کو اپنے فارسی کلام پر ریختہ سے زیادہ ناز تھا۔ مثلاً یہ غزل

دل اسبابِ طرب گم کردہ در بند غم ناں شد — زراعت گاہِ دہقاں می شود چوں باغ ویراں شد

زما گرمست ایں ہنگامہ بنگر شورِ ہستی را — قیامت می دمد از پردۂ خاکی کہ انساں شد

یا وہ غزل جس میں غالب کی خیال آرائی، ان کا اجتہاد اور ان کا تصوف سب اپنے معراج پر ہیں:

لبم از نامِ تو آں مایہ پراستے کہ اگر — بوسہ برغنچہ زنم غنچہ نگیں توشود

صد قیامت بگدازند و بہم آمیزند — تاخمیرِ دل ہنگامہ گزین تو شود

کفر ویں چیست جز آلایش پندار وجود — پاکِ شو پاک کہ ہم کفرِ تو دین تو شود

لیکن اور بعض دلکش غزلیں شامل کرلی گئی ہیں مثلاً

دیدہ درآں کہ تانہد دل بہ شعارِ دلبری — در دل سنگ بنگرد رقصِ بتان آذری

حیرت ہے کہ جو نکتہ میکائیل آنجلو جیسے سنگتراش نے عمر بھر کے تجربہ کے بعد محسوس اور ظاہر کیا، غالب پر ایک ایسے ملک اور ایسے ماحول میں منکشف ہوا جس میں آذری کا بحیثیت فن کوئی رواج نہ تھا الہام ہمیشہ حیرت کا باعث ہوا کرتا ہے۔

پھر 'عہدنو' کے انتخابات ہیں جو سرسید اور شبلی سے شروع ہو کے اقبال پر ختم ہوتے ہیں یہ انتخابات بھی بڑی کاوش اور بڑے سلیقے سے کئے گئے ہیں۔

'ارمغان پاک' ان چند مطبوعات میں سے ہے جو کئی سال کے عرصے میں ایک آدھ بار ظہور میں آتی ہیں۔ مولف کے وسیع مطالعہ ومحنت، استقلال اور ذوق پر حیرت ہوتی ہے۔ ایسے مجموعے اور ایسے انتخابات شاذ ونادر ہی مرتب ہوتے ہیں اور جب مرتب ہو جاتے ہیں تو تاریخ ادب میں یادگار رہتے ہیں۔ کتاب وطباعت اتنی اعلیٰ درجے کی ہے کہ مرقع چغتائی اور نقش چغتائی کے علاوہ حسن طباعت میں اس کا ثانی ملنا مشکل ہے۔ طلائی جدول اور سرورق کا رنگین خاکہ چغتائی صاحب نے بنایا ہے جن کا فن بجائے خود عجمی، اور اسلامی روایت کا امتزاج اور احیا ہے۔

کلاسیکی نظریات پر اقبال کی تنقید

عزیز احمد

اقبال کا کلاسیکی تحریک پر سب سے پہلا اعتراض یہ ہے کہ اس کی بنیاد افلاطون کے نظام فلسفہ کی سکون پرستی پر ہے اور اس سے حرکت کا جواز نہیں ہوتا۔ اقبال کا خیال ہے کہ اسلامی ادبیات اور تصوف پر افلاطوں کا بڑا گمراہ کن اثر پڑا ہے اس سکون پسند بے حرکت لذتیت کو اقبال نے محکومانہ غلامانہ لذتیت قرار دیا ہے اور اس کیلئے مسلک گوسفندی کی اصطلاح تراشی ہے جو ایک طرح سے نی تشے کی اصطلاح (HERRDEN MORAL) کا مفہوم ادا کرتی ہے یہ مسلک گوسفندی مسلک شیری HERRDENMORAL کی ضد ہے۔ جس کی بنیاد حرکت عمل اور جلال پر ہے۔

افلاطوں کے نظام فلسفہ اور کلاسیکی ادبی تحریک کے بعض پہلوؤں کا بڑا گہرا تعلق ہے اور اقبال نے دونوں کو یکجا دیکھا ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ جہاں کہیں افلاطوں یا نو افلاطونیت کا زیادہ اثر اور چرچا رہا ہے وہاں ادب میں افسردہ لذتیت اور غنائیت ضرور پائی جاتی ہے۔

شاعری کے بہت سے مکروہات کا سرچشمہ یہی افلافونی اثر ہے۔ مثلاً عجمی شاعری میں امر پرستی کو جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کے یوں تو بہت سے اسباب ہوں گے لیکن افلاطون کا اثر بھی اس کا ایک یقینی اور اہم سبب ہے اسی ایک امرو پرستی کی روایت سے عجمی شاعری میں زندگی اور صحت کو جتنا نقصان پہنچا وہ ظاہر ہے اس سے کہیں زیادہ تباہ کن اثر افلاطون کے نظریہ اعیان کا تھا۔

اقبال نے افلاطوں کی سکونت کے ان اثرات کا تجزیہ کرتے ہوئے جنھوں نے اسلامی ادب کو متاثر

کیا ہے سب سے پہلے یہ اعتراض کیا ہے کہ افلاطون تعقل کے اندھیرے میں بھٹکتا رہا اور وجدان (جس پر تمام تر آرٹ کی بنیاد ہے) کا کوئی صحیح اندازہ نہ کر سکا۔ اس تعقل کی بھول بھلیاں میں اعیان کے افسون سے وہ اتنا بھٹکتا رہا کہ اسے اپنے حواس پر بھی اعتبار نہ رہا اس نے موت اور غنائیت کو زندگی کا راز سمجھ لیا اس کے تعقل نے بجائے کائنات کی گتھی سلجھانے اور اس کا احتساب کرنے کے اس عالم اسباب وعلل کو محض دھوکہ کا سراب افسانہ سمجھا۔ اس نے اپنی عینیت کے نظام فکر میں اس خاک دان کے وجود سے انکار کیا۔ اقبال نے اس کی وجہ محض یہ بتائی ہے کہ وہ ذوق عمل وحرکت سے محروم تھا۔ اس لئے اس نے موجود سے انکار کر کے اعیان کے غیر مرئی تصور میں پناہ لی لیکن یہ نظریہ اعیان موت کا فلسفہ ہے زندگی کا تقاضا تو یہ ہے کہ اس عالم امکان اس عالم موجود کو اصلی اور حقیقی سمجھا جائے اس کا جائزہ لیا جائے اور اسے مسخر کیا جائے۔

راہب دیرینہ افلاطوں حکیم...... از گردہ گوسفندان قدیم

خرش اودر ظلمت معقول گم ...... در کہستان' جودا فگندہ سم

آنچناں افسون نامحسوس خورد...... اعتبار از دست وچشم وگوش برد

گفت سر زندگی در مردن است...... شمع را صد جلوہ از افسردن است

عقل خود را بر سر گردوں رساند...... عالم اسباب را افسانہ خواند

فکر افلاطوں زیاں رسوا گفت ...... حکمت او بود را نابود گفت

بسکہ از ذوق عمل محروم بود...... جان او دار فتہ معدوم بود

منکر ہنگامہ موجود گشت ...... خالق اعیان نامشہور گشت

زندہ جاں را عالم امکاں خوش است...... مردہ دل را عالم اعیاں خوش است

افلاطون کے عام تفکر سے ہٹ کر اگر صرف فنون لطیفہ کے متعلق اس کے خیالات کا اندازہ کیا جائے تو مکمل نظریہ نہیں ملتا ایک طرف تو وہ شاعری کا ماخذ ایک طرح کے جنون ذوق کو مانتا ہے اور شاعر کا مقام بہت اعلیٰ قرار دیتا ہے۔ دوسری طرف اپنی عینی جمہوریت میں وہ شاعر کیلئے کوئی جگہ نہیں نکال سکتا۔ دراصل کلاسیکی تنقیدی نظام باقاعدہ طور پر ارسطو سے شروع ہوتا ہے اور ارسطو ہی شروع سے آخر تک اس کا سب سے بڑا امام رہا۔

ارسطو کے نظریہ شاعری کا اقبال نے غالباً کہیں براہ راست ذکر نہیں کیا ہے اور نہ اس پر براہ راست تنقید کی ہے۔ افلاطون کے نظریہ اعیان کا ذکر کرتے ہوئے وہ ''اسرار خودی'' کے حاشیئے میں ایک جگہ البتہ لکھتے ہیں ''اس شعر میں افلاطون کے مشہور مسئلہ اعیان کی طرف اشارہ ہے جس پر ارسطو نے نہایت عمدہ تنقید کی ہے افسوس ہے کہ اس مسئلہ کی توضیح اس جگہ ناممکن ہے۔ فارابی نے الجمع بین الرائین میں ارسطو اور افلاطون کو ہم خیال ثابت کرنے کی کوشش کی ہے جو میرے نزدیک ناکام رہی ہے'' تنقید میں بھی ارسطو نے بڑی حد تک افلاطون سے مختلف راستہ اختیار کیا ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ تمام تر شاعری کو ''نقل'' قرار دیتا ہے۔ لیکن اس کے تصور نقل کو نظریہ اعیان سے راست تعلق نہیں یہ ہوسکتا ہے کہ ارسطو نے نقل کا فلسفیانہ تصور افلاطون کے نظریہ اعیان سے مستعار لیا ہو اور اس کو شاعری کو منطبق کیا ہو۔ جس طرح افلاطون اس عالم کو عالم مثال یا عالم اعیان کی نقل قرار دیتا ہے۔ اسی طرح ارسطو نے تمام تر شاعری کو (الفاظ کے ذریعے) انسانوں کے اعمال اور افعال کی نقل قرار دیا ہے لیکن عالم اعیان ارسطو کے نظام تنقید میں کہیں نظر نہیں آتا۔ وہ افلاطون کی طرح شاعری کو نقل کی نقل نہیں سمجھتا۔ اس کے نزدیک شاعری نقل ہے مگر نقل نہیں۔

لیکن یہیں ارسطو اور اقبال کے نظریوں میں پہلا اختلاف نمودار ہوتا ہے۔ اقبال شاعری یا کسی اور فن کو انسان کے اعمال اور افعال کی ''نقل'' ماننے کو تیار نہیں ان کے نزدیک شاعری انسان کے اعمال و افعال کی نقل نہیں بلکہ ان پر تنقید ہے ارسطو نے شاعری کو ذہن انسان کا ایک خود مختار عمل قرار دیا ہے۔ اقبال کے نزدیک شاعری کا سرچشمہ انسانی ذہن نہیں بلکہ انسانی وجدان یا عشق ہے لیکن اس سے شاعری یا فن کی تخلیق کا جو عمل پیدا ہوتا ہے وہ خود مختار نہیں ہوتا وہ ہئیت اجتماعیہ انسانیہ کے مفاد کا پابند ہے باوجود صحت واصلاح KATHARSIS کے اہم عمل اور مقصد کے ارسطو کے نقطہ نظر سے شاعری خصوصیت کے ساتھ اخلاقیات کی پابند نہیں۔ اقبال کے نزدیک اخلاقیات کے دائرے کے باہر شاعری بعض افیوان اور سستی لذتیت ہے۔

صحت واصلاح KATHARSIS کا ذکر ارسطو نے ٹریجڈی کی تعریف کرتے ہوئے کیا ہے۔ دوسرے الفاظ میں اس نے کامیڈی، رزمیہ اور غنائیہ شاعری میں صحت واصلاح کی کوئی خاص

ضرورت نہیں محسوس کی اس کا ذکر یوں آیا ہے ’’ٹریجڈی نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو۔ جس سے خط حاصل ہوتا ہے لیکن مختلف حصوں میں مختلف ذریوں سے جو دردمندی اور دہشت کے ذریعہ اثر کر کے ایسے ہیجانات کی صحت واصلاح کرے۔

یہ یونانی لفظ KATHARSIS جس کا ترجمہ ہم نے ’’صحت وصلاح‘‘ کیا ہے بڑا متنازعہ فیہ لفظ ہے۔ یہ دراصل طب کی اصطلاح ہے۔ اس کے مفہوم کے متعلق کلاسیکی مکتب کے بڑے بڑے شعرا میں اختلافات ہیں۔ نوکلاسیکی دور کے دونوں اہم فرانسیسی ڈرامہ نگاروں کارنے ئی اور راسین نے اس سے اخلاقی اصلاح مراد لی ہے جب لینگ نے کلاسیکی نظریہ کو ازسرِنو مدون کیا تو اس نے بھی اس لفظ سے اخلاقی اصلاح ہی مراد لی۔ لیکن گوئٹے نے اس عام توضیح سے اتفاق نہیں کیا۔ انیسویں صدی میں ارسطو کے ایک جرمن شارح یاکوب برنیز نے یہ تشریح کی کہ یہ ایک خاص طبی اصلاح ہے اس کی روشنی میں ارسطو کی ’’صحت واصلاح محض اخلاقی اصلاح نہیں بلکہ ایک طرح کی نفسیاتی صحت واصلاح بھی ہے۔ برنیز کا کہنا یہ ہے کہ چونکہ ٹریجڈی سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اس لئے ٹریجڈی کی تمثیل دیکھنے سے انسان کے ان گہرے جذبات کی وقتی طور پر تشفی اور اصلاح ہو جاتی ہے اور انسان سکون محسوس کرتا ہے۔ برنیز کی رائے کو خود ارسطو کے بیان سے تقویت پہنچتی ہے کیونکہ اس نے یہی لفظ KATHARSIS اپنی ’’سیاسیات‘‘ میں بھی ایک جگہ استعمال کیا ہے اس کے الفاظ یہ ہیں ’’وہ لوگ جن میں دہشت اور رحم کے جذبے محسوس کرنے کی صلاحیت زیادہ ہے بالعموم وہ لوگ جو حساس طبیعت رکھتے ہیں یہ تجربہ محسوس کرتے ہیں...... کہ ان کی ایک طرح سے صحت واصلاح ہو جاتی ہے اور انہیں پر لطف سکون حاصل ہوتا ہے۔

اس سے یہ تو ثابت ہوتا ہے کہ اگر ارسطو کی ’’صحت واصلاح‘‘ میں طبی اور نفسیاتی مفہوم کے ساتھ کوئی اخلاقی معنی وابستہ ہیں تب بھی ارسطو کا اصل مقصود سکون کی تلاش ہے وہی سکونیت جو ہمیں افلاطون کے نظریہ اعیان میں ملی تھی یہاں پھر نئے روپ میں نمودار ہوتی ہے۔ اور اقبال کلاسیکی ذہنیت کی اس بنیادی سکون پرستی کو برداشت نہیں کر سکتے۔

شاعراور مورخ کا موازنہ کرتے ہوئے ارسطو نے یہ دلچسپ بحث چھیڑی ہے کہ مورخ وہ واقعات بیان کرتا ہے جو پیش آ چکے ہیں اور شاعر یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آ سکتا ہے یا یوں کہیۓ کہ تاریخ خاص حقیقت کو اور شاعری عام حقیقت کو بیان کرتی ہے۔ارسطو کے اس تصور پر نظریہ کلاسیکیت کی بنیاد ہے۔

یہاں ارسطو اور عام کلاسیکی نظریہ کے مقابل اقبال کا موقف بہت دلچسپ ہے ارسطو کی طرح (اگرچہ کہ مختلف وجوہات اور محرکات کی بنا پر) اقبال بھی اس کے قائل ہیں کہ شاعر یا فنکار کا یہ کام نہیں کہ واقعات کو اس طرح پیش کرے جیسے کہ وہ ہیں بلکہ اس طرح کہ جیسا نہیں ہونا چاہئے۔اقبال نے بھی شاعری اور فن کا اصلی لائحہ عمل اور بائست کو قرار دیا ہے بائست کو نہیں یہاں تک تو سب ٹھیک ہے مگر جب ارسطو کے نظریہ کے عملی اطلاق کا سوال در پیش ہوا تو مشرق اور مغرب یعنی ہندوستان سے لے کر فرانس اور انگلستان تک اس کے یہ معنی لئے گئے کہ جب شاعری عام حقیقت کو بیان کرتی ہے تو اس سے یہ بھی مراد لی جا سکتی ہے کہ شاعر ہر بات کو عام بنا کے بیان کرے۔مثلاً اگر شاعر عشقیہ شاعری کرے تو یہ شاعری اس کے اپنے انفرادی جذبہ عشق کی نہ ہو بلکہ انسانوں کے عام جذبہ عشق کی ہو یا اگر وہ چمن یا پھولوں کا ذکر کرے تو یہ کسی خاص......چمن یا پھولوں کا ذکر نہ ہو۔یہ مجموعی طور پر پھولوں کا ذکر ہو۔

ہوا یہ کہ بلا یہ محسوس کئے ہوئے کہ وہ کیا کر رہے ہیں ایشاء اور یورپ دونوں جگہ کلاسیکی عمل نے افلاطون کے نظریہ اعیان کو ارسطو کے اس نظرے سے خلط ملط کر دیا کہ شاعری عام حقیقتوں سے بحث کرتی ہے جذبہ محبت کسی خاص فرد یا افراد کی محبت نہیں بلکہ مجموعی طور پر محبت کا عین ہے پھول کوئی خاص پھول نہیں (اور کچھ عرصے کے بعد عجمی شاعر سوائے چند پھولوں کے جو معشوق کے اعضاء سے مشابہ تھے پھولوں کے نام تک بھول گئے) بلکہ تمام پھولوں کا عین ہے مشرقی اور مغربی کلاسیکی تنقید نے تصفیہ کر لیا کہ ارسطو نے جس ''عام حقیقت'' کو شاعری کا موضوع قرار دیا ہے وہ افلاطون کی ''عینی'' حقیقت کے سوا کوئی اور چیز نہیں۔

جب ارسطو کا ترجمہ حنین ابن اسحاق وغیرہ نے سریانی سے عربی میں کیا تو رفتہ رفتہ اسلامی مشرق کی ساری شاعری بلکہ اکثر اسلامی فنون لطیفہ نے ارسطو اور افلاطون کی اس مفروضہ ''عام حقیقت'' ہی کو شاعری کا موضوع قرار دیا اور انفرادی احساسات' انفرادی مشاہدے خاص واقعات اور احتسابات کو نظر انداز کر دیا یہ نام نہاد'' عام حقیقت'' رفتہ رفتہ مردہ روایت پرستی بن گئی۔تمام تر مشرقی شعراء نے'' عام

حقیقت'' کی حد تک افلاطون اور ارسطو کے نظریوں کو خلط ملط کر دیا اور ارسطو کی خالص فنی اور ادبی تنقید کو جو ایک طرح سے تنقید حیات بھی تھی افلاطون کے بعد الطبیعیات سے بھڑایا۔

یہ مقام اقبال کے نظریہ تنقید سے بہت دور ہے اس افلاطونی اثر کو اقبال نے اسلامی ادبیات اور تصوف کیلئے زہر قاتل قرار دیا ہے کیونکہ اگر عام حقیقت کو ''بائست'' نہ سمجھا جائے اسے محض عینیت اور روایت پرستی سے منسلک کر دیا جائے تو وہ بجز تقلید غلامی اور بے عملی کے اور کچھ نہیں۔ اگر ارسطو کی ''عام حقیقت'' افلاطون کے ''عین'' کے مماثل ہے جیسا کہ مشرقی اور مغربی کلاسیکی نظریوں نے نظراً نہ سہی عملاً سمجھ رکھا ہے تو پھر یہ کیونکر کائنات کا احتساب کر سکتی ہے کیونکر اجتماعی زندگی کی افادیت میں مدد دے سکتی ہے۔

اس کے علاوہ ارسطو کا ''عام حقیقت'' کا یہ نظریہ خصوصاً اس صورت میں کہ اسے افلاطون کی عینیت سے خلط ملط کر دیا گیا ہے اقبال کے نظریہ فن میں خودی کے محرک کے عین متضاد ہے جہاں تک عمل تخلیق اندرونی امنگ اور اپج کا تعلق ہے اقبال کے نزدیک یہ خودی کے سوز دروں کے بغیر ممکن نہیں۔ وجدانی حقیقت کو اجتماعی افادیت بخشنے والی چیز خودی اور اس کی تپش ہے جب شاعری حساب کا ایک سیدھا سا مسئلہ بن گئی جس میں ہر چیز عام حقیقت کے مساوی ہو جاتی ہے تو پھر خودی کیلئے کوئی مقام باقی نہیں رہتا۔

مغربی کلاسیکی تنقید بھی اس عام حقیقت کے نظریئے سے بہت بھٹک گئی نہ صرف یہ کہ اس نے ہر جگہ خاص پر ''عام'' کو ترجیح دی بلکہ اس نے فطرت کی غلامی پر روایت کی غلامی کا رنگ بھی چڑھا دیا۔ یہ مغربی کلاسیکی نظریئے کی سب سے بڑی رجعت پسندی ہے کیونکہ وہ محض فطرت کی غلامی ہی نہیں کرتا بلکہ '' تربیت یافتہ فطرت'' فطرت کے روایتی تصور کی غلامی کرتا ہے۔ یہ اساتذہ یونان کی تقلید اور ذہنی غلامی تھی اور سترھویں صدی کے نصف آخر سے لے کر اٹھارویں صدی کے ختم تک مغربی یورپ خصوصاً فرانس اور انگلستان کا ادب اس کا شکار رہا۔ یہاں تک کہ روحانی تحریک نے اس کے خلاف بغاوت کا علم بلند کیا۔ انیسویں صدی کی مہتم باشان روحانیت کلاسیکیت کو مکمل شکست نہ دے سکی جیسے نشاۃ ثانیہ کا رومانی ادب قرون وسطی کی یونان پرستی اور ابتدائی کلاسیکیت کو شکست نہ دے سکا تھا۔ انیسویں صدی میں جرمنی ہی میں (جو رومانیت اور طوفان وہیجان STURM UNDDRANG کی تحریک کا مرکز تھا ایک نئی طرح کی کلاسیکیت کا تصور گوئٹے کے آخری کلام اور لینگ کے نظریئے میں ملتا ہے گوئٹے کے فاوسٹ کا

پہلا حصہ جرمن رومانیت کا شکاہکار ہے لیکن دوسرے حصے پر اس انیسویں صدی کی تجدید شدہ کلاسیکیت کا اثر ہے۔ ونکل مان LESSING, WINCKEL MANN نے کلاسیکی ادب اور نظریئے کو بالکل نئے نقطہ نظر سے دیکھا اور اسے ایک نئی زندگی دی ان میں سے لیسنگ اٹھارویں صدی کو نو کلاسیکی تحریک کا بڑا مخالف تھا۔ اس نے یونانیوں کی تقلید کی بجائے یونانیوں سے اکتساب فیض کو اہمیت دی اس نے ارسطو کو پھر سے تنقید کے شاہی تخت پر لا بٹھایا اور ارسطو کے آسان نظریوں کے اطراف جو طرح طرح کی تشریحات اور ذہنی انتشار کا طومار ان چند صدیوں میں لگ گیا تھا' اسے ہٹایا۔ ونکل مان نے رومانی جذبے اور تاثر سے کلاسیکی ادب کے مطالعے کی کوشش کی اور اس پر زور دیا کہ یونانیوں کے تنقیدی نظریوں سے نہیں بلکہ ان کی علمی وفنی تصانیف سے فیض حاصل کرنا اصل کلاسیکیت ہے۔ اس نے روح یونان کو نئے سرے سے تشکیل دینے کی کوشش کی۔ گوئٹے کے آخری زمانے کی کلاسیکیت جو ''وائمار کا کلاسیکیت'' کی تحریک کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ اعلیٰ ترین شاعری کا معروضی ہونا ضروری قرار دیتی ہے اور موضوعی شاعر کو شاعری نہیں مانتی یہ معروضیت شاعری کے مضمون میں بھی ہونی چاہئے اور اسلوب وہیئت میں بھی' لیکن گوئٹے کے نزدیک اس معروضیت کا انفرادیت سے لازمی تعلق ہے۔ اقبال کی خودی کی طرح گوئٹے نے بھی ایک اندرونی انفرادی محرک اخلاقی ضرورت اور اہمیت محسوس کی ہے کچھ کرنے سے پہلے کچھ ہونا ضروری ہے' گوئٹے طرز بیان کی انفرادیت کو بہت ضروری قرار دیتا ہے۔ مصنف کا اسلوب ہی اسکے باطنی انا کا سچا اظہار ہے اور اسکے خیال میں شاعری کی طاقت کا سارا دارومدار اس کے موقع کا محرک پر ہے۔

گوئٹے کی تصنیفات اور اس کے نظریوں کا اقبال پر یقیناً اثر ہوا ہے لیکن گوئٹے کی تجدید کردہ کلاسیکیت اور اقبال کے نظریہ فن میں محض چند سطحی مشابہتیں ہیں۔ مجموعی طور پر اقبال جرمنی کی رومانی شاعری سے زیادہ محظوظ ہوتے تھے جیسا کہ ''پیام مشرق'' سے ظاہر ہے۔

بیسویں صدی کی اس جدید ترین کلاسیکیت میں جس کا امام ٹی ایس ایلیٹ ہے اور اقبال کے نظریہ فن میں دو قدریں مشترک ہیں کیونکہ ہمیں اس کا کوئی ثبوت نہیں ملتا کہ اقبال ایلیٹ کی تنقیدی تصانیف سے واقف تھے۔ ٹی ایس ایلیٹ کے نزدیک ''کلاسیکی'' خصوصیات کا کسی خاص زمانے یا عصر سے کوئی تعلق نہیں۔ کسی تصنیف کا کلاسیکی ہونا اس کا پختہ ہونا ہے کسی زبان کی پختگی کی منزل پر اس کے ادب کا کلاسیکی دور

شروع ہوتا ہے کیونکہ یہی زمانہ قوم کے ضمیر اور اس کے آداب کی پختگی کا بھی ہوتا ہے۔ ایلیٹ کے نقطہ نظر سے چونکہ کلاسیکی اسلوب پختہ ہوتا ہے اس لئے وہ مشکل بھی ہوتا ہے جہاں وہ سہل نظر آتا ہے دراصل سہل ممتنع ہوتا ہے۔ کلاسیکی ادب دو طرح کا ہوسکتا ہے ایک تو وہ ادب جو اپنی ہی زبان میں کلاسیکی حیثیت رکھتا ہو یہ اضافی کلاسیکی ادب ہے دوسرے وہ ادب جو تمام زبانوں میں کلاسیکی حیثیت رکھتا ہو۔ یہ قطعی کلاسیکی ادب ہے۔ قطعی کلاسیکی ادب میں بڑی آفاقیت اور جہانگیری ہوتی ہے۔ ظاہر ہے جب قطعی کلاسیکی ادب میں آفاقیت ہے وہ تو اس طرح ہوگی کہ یہ ادب ماضی کے بہت سے تجربوں کی امانت سے مالا مال ہو۔ ٹی ایس۔ ایلیٹ اشتراک تمدن کا قائل ہے اور اس کے خیال میں ماضی کے تجربوں کے حاصل کا تحفظ تمام بنی نوع انسان کا مشترک فرض ہے اس لئے روایت TRADITION محض چند کڑے عقیدوں کی پابندی نہیں روایات میں تمام آداب خصائل اور رسوم شامل ہیں خواہ وہ اہم ہوں یا معمولی' غرض روایت میں اچھی اور بری سب ہی طرح کی میراثیں ہیں اب یہ ہمارا کام ہے کہ ان میں سے اچھے عناصر کو تحفظ کیلئے چن لیں اور خراب عناصر کو رد کردیں۔

اس سے بہت ملتے جلتے خیالات اقبال نے ''رموز بے خودی'' میں در ''معنی ایں کہ کمال حیات ملیہ ایں' است کہ ملت مثل فرد احساس خودی پیدا کند و تولید و تکمیل ایں احساس از ضبط روایات ملیہ ممکن گردد'' کے عنوان ں سے ظاہر کئے ہیں۔

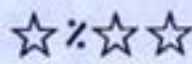
قوم روشن از سواد سرگزشت...... خود شناس آمد زیاد سرگزشت

سرگزشت او گر از یادش رود...... باز اندر نیستی گم مے شود

نسخہ بود ترا اے ہوش مند...... ربط ایام آمدہ شیرازہ بند

ربط ایام است مارا پیرہن...... سوزنش حفظ روایات کہن

آگے چل کے ٹی۔ ایس ایلیٹ نے ادب میں ''روایت'' کو مذہب میں ''یقین'' سے وابستہ قرار دیا ہے۔ ایلیٹ کی نئی کلاسیکیت یہی ''یقین'' ہے جو ہمیں ذرا مختلف معنوں میں اقبال کے یہاں بھی ملتا ہے' اس کے برعکس ''بے یقینی'' اور دہریت'' روحانیت کے متوازی ہیں۔ ایلیٹ کے نزدیک کلاسیکی اور رومانی کا تضاد ''یقین'' (اعتماد) اور ''دہریت'' کے تضاد کے متوازی ہے ''نہ کلاسیکی'' اور رومانی کی اصطلاحیں

صرف ادب کی حد تک محدود رہ سکتی ہیں اور نہ یقین اور بے یقینی کی اصطلاحیں محض مذہب کی حد تک۔لیکن یقین اور روایت ایک ہی شئے نہیں روایت تو احساس اور عمل کا وہ طریقہ ہے جو خاص اجتماعی گروہوں کو پشت ہا پشت تک ممتاز کرتا ہے اس کے بہت سے عناصر کا نامحسوس اور لاشعوری ہونا ضروری ہے اس کے برعکس ''یقین کو باقی اور برقرار رکھنا عقل یا شعور کا کام ہے اس طرح یقین اور روایت ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔جس طرح اقبال کے پورے نظام فکر کی بنیاد اسلامی حکمت پر ہے اسی طرح ایلیٹ نے اینگلو کیتھولک عیسائیت کو اپنے پورے نظریہ فن کا مرکز بنایا ہے لیکن اس نے یہ بھی صراحت کردی ہے کہ اس نے یقین اور روایت کی اصطلاحوں کو مذہبی اصطلاحوں کی طور پر نہیں استعمال کیا ہے۔ٹی ایس ایلیٹ کی جدید ترین کلاسکیت میں بہر حال ایک جدت ہے اس میں مذہب اور کلاسکیت کی مشابہتوں پر روشنی ڈالی گئی ہے اور اس لئے کلاسکیت کا مرکز ثقل یونان سے ہٹا دیا ہے۔لیکن یہ بات یاد رکھنا بہت ضروری ہے کہ اقبال اور ایلیٹ کے تنقیدی تفکر اور ان کی شاعری کی بہت سی مشابہتیں جو بادی النظر میں غیر معمولی ہوتی ہیں دراصل بہت سطحی ہیں۔اقبال کو حرکت کی تلاش ہے اور ایلیٹ کو سکون کی۔اقبال نے مذہبی نظریوں کی نئی تشکیل کی ہے۔ایلیٹ نے نئے نظریوں کو الٹ کر مذہبی رنگ دیا ہے ایلیٹ کی شاعری میں قنوطیت اور گریز بہت ہے اقبال کے یہاں جرات' جلال' اور زندگی سے مقابلہ ہے اور زندگی تک اس متضاد پہنچ کا اثر علی الترتیب ان دونوں کے تنقیدی نظریوں میں بھی نمایاں ہے۔

مرزا فرحت اللہ بیگ کا اسلوب

عزیز احمد

اردو ادب کا دامن ظرافت سے خالی نہیں جس طرح غزل اور اس کے عشقیہ آداب قصیدہ اور اس کی بلاغت، داستان اور اس کے پیچ در پیچ طلسمات اور عیاریاں اشرافیہ طبقہ کی ذہنی تسکین کا سامان کرتی تھیں اسی طرح اردو نثر کے فروغ کے ساتھ ساتھ ظرافت نے بھی آہستہ آہستہ اپنے لئے جگہ پیدا کی۔ کہیں یہ ظرافت ذاتی ہے غالبؔ کے رقعوں میں، کہیں یہ داستان کی بھول بھلیاں میں تبسم کے قمقمے جلاتی ہے جیسے داستان امیر حمزہ میں عمرو عیار اور ان کی زنبیل، یا طلسم ہوشربا کے عیاروں کی کارستانیاں۔ کبھی یہ ظرافت مشرق و مغرب کی مزاحیہ کردار نگاری کے امتزاج سے ناول میں اپنے لئے جگہ پیدا کرتی ہے۔ جیسے سرشار کے میاں خوجی اور سرشار کے نوابوں کے مصاحب اور ان کے کارنامے، ان کی گفتگو۔ بالآخر اودھ پنچ اور اس کے حلقے کے ادیبوں میں یہ ظرافت مقصود بالذات بن گئی۔

اسی ظرافت نے اب سے دس سے بیس سال قبل ہمارے بعض بزرگوں کی تحریروں میں بڑے خاص اور انوکھے رنگ اختیار کئے۔ رشید احمد صدیقی نے فقرہ متضاد اور علی گڈھ کو ترکیب دے کے ایک بڑے اچھوتے اور اچھے خاصے ذہنی معیار کا ظرافانہ رنگ تیار کیا۔ پطرسؔ نے بھی ایک طرح کی معصومیت، ایک ساختہ بے ساختہ پن سے ظریفانہ مضامین لکھنے شروع کئے۔ عظیم بیگ چغتائی نے ہندوستانی شرفاء میں جنسوں کے بُعد میں ذرا سی کمی کے مواقع پیدا کر کے طرح طرح کے ظریفانہ افسانوں کے خمیر تیار کئے۔ عظیم بیگ چغتائی کے مزاحیہ افسانوں کے اکثر و بیشتر نوجوان شریف ہیں اور اکثر و بیشتر لڑکیاں پردہ کرتی ہیں، مگر جو نوجوان شریف ہیں وہ شریر بھی ہیں اور جو لڑکیاں پردہ کرتی ہیں انہیں پردے کے اندر ہی شریفانہ

عشق کی مصیبتیں جھیلنی پڑتی ہیں۔

اسی زمانے میں مرزا فرحت اللہ بیگ کا نام بھی ان کے بے مثل مزاحیہ طرز تحریر کی وجہ سے چمکا۔ بڑی ضرورت اس کی ہے کہ مرزا صاحب کے مزاحیہ اصلوب کا تجزیہ کرتے ہوئے ان کے طرز تحریر کی تاریخ کو مدنظر رکھا جائے مرزا فرحت اللہ بیگ کا پہلا اہم مضمون ''نذیر احمد کی کہانی'' جب شائع ہوا ہے تو وہ اردو کے تمام مزاحیہ ادب سے بہت ارفع واعلیٰ تھا مگر معاصرین کی ظریفانہ روایات مقابلتاً پست تھیں۔ مرزا صاحب اپنے عہد کی عام سطح سے اسی مضمون میں اس قدر اونچے ابھر آئے کہ یہ مقام وہ صرف چند مضامین میں باقی رکھ سکے تمام مضامین میں نہیں۔

اس لئے مرزا صاحب کے یہاں ظرافت کے دو اسلوب ملتے ہیں۔ ان میں ایک کو متین ظرافت یا ادبی ظرافت کہہ لیجئے۔ دوسرے صحافتی ظرافت جو اس دور میں عام طور پر رائج تھی اور جواب بھی ایک بھی ایک حد تک باقی ہے۔ پہلی قسم کی ادبی ظرافت کے نمونے ''نذیر احمد کی کہانی'' ''ایک وصیت کی تعمیل'' ''العظمت للہ'' اور اس طرح کے چند مضامین میں ملتے ہیں۔

دوسری قسم یا صحافتی ظرافت کے نمونے بہت زیادہ ہیں۔ یہ نیرنگ خیال ساقی اور اس قسم کے رسالوں اور ان کے ناظرین کی محبوب ظرافت تھی۔ اس کا بڑا کام ہنسنا ہنسانا تھا۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو ہنسنا ہنسانا بجائے خود کافی وجہ جواز ہے لیکن اس تمیز اور تفریق سے میرا مطلب یہ ہے کہ مرزا صاحب کا خاص میدان اس دوسرے قسم کی یعنی ایک نواب صاحب کی ڈائری اور عشق کی گولیاں جیسی ہنسانے والی ظرافت نہیں تھی۔ یہ تو ہر ذہین اور خوش مذاق آدمی کے بس کی بات ہے جو شگفتہ تحریر بھی رکھتا ہو۔ مرزا صاحب کا اصل میدان تو وہی پہلے قسم کی یعنی ادبی ظرافت تھی جس میں پورے ادب میں ان کا ہمسر اور کوئی نظر نہیں آتا۔

اس پہلی قسم کی ظرافت کی بنیاد اشخاص افراد اور کرداروں کے مطالعے اور ان کے تعارف پر تھی۔ مرزا صاحب کا کمال یہ تھا کہ وہ اپنے مشاہدے کی حد تک مشاہیر اور افراد کو ڈرامائی انداز میں پیش کرتے تھے اور اس ڈرامے میں اپنے لئے بھی بحیثیت ایک فرد کے جگہ باقی رکھتے تھے۔ اپنی اور جس شخص کا وہ حال بیان کرتے اس کے درمیان معروضیت اور موضوعیت کا ایک ایسا تانا بانا تیار کرتے کہ ہمیں ایک طرف تو انہیں کی نظروں سے اس فرد کا جائزہ لینا پڑتا ہے۔ دوسرے ہم فرد کے متعلق اپنے نقطہ نظر اور مشاہدے کو بھی اپنے عام تاثر سے الگ ہو کے دیکھ سکتے ہیں۔

ایسے مزاحیہ مضامین میں نذیر احمد کی کہانی اپنا ثانی نہیں رکھتی۔ شاید اردو نثر میں اور کہیں اس کمال سے مزاحیہ اسلوب کردار نگاری کے لئے نہیں برتا گیا ہے۔ کردار بطور کردار محسوس کے ہمارے سامنے آتا ہے اور احساس کا ذریعہ بلند پایہ اور پر خلوص ذوق مزاح ہے۔ مزاج ایک ایسا رشتہ ہے جو دو شخصیتوں کے درمیان ہے۔ نذیر احمد اور فرحت اللہ بیگ کے مضمون پڑھئے تو معلوم ہوتا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کو اسی رشتے سے سمجھتے تھے۔ اس کا ذکر مرزا صاحب نے یوں کیاں ہے ''میں اپنے طرز بیان کے متعلق معافی مانگ لیتا ہوں کیونکہ میری شوخی بعض جگہ حد تجاوز سے بڑھ جائے گی لیکن آپ تمام قارئین کرام کو یقین دلاتا ہوں کہ اگر مولوی صاحب خود اپنی سوانح عمری لکھتے تو اسی رنگ میں لکھتے''۔

اس مضمون میں مرزا صاحب کی تحریر اور کردار نگاری کی شوخی دراصل محبت کی شوخی ہے اور یہ اسلوب کی بے تکلفی کی وجہ سے ادب بن گئی ہے۔ زبردستی کی ظرافت نہیں بنی۔ اس مضمون کی ہئیت اور تکنیک ادب اور حیات دونوں کے اعتبار سے انوکھی اور غیر معمولی ہے۔ کہانی کا جتنا حصہ نذیر احمد کی زبانی ہے اس میں ظرافت مختلف ہے کیونکہ وہ نذیر احمد کی ظرافت ہے۔ اس ظرافت اور اپنی شوخی میں فرق قائم رکھنا مرزا فرحت اللہ بیگ کے مزاحیہ اسلوب کا بڑا کمال ہے۔

اگر تجزیہ کیا جائے کہ کیوں نذیر احمد یا سلیم یا دوسرے مشاہیر اہل قلم کی تصویریں مرزا فرحت اللہ بیگ کے مضمون میں اس قدر زندہ اور جیتی جاگتی نظر آتی ہیں تو مصنف کی فطری استعداد اور قوت مشاہدہ کے علاوہ ایک اور وجہ بھی سمجھ میں آتی ہے۔ عام طور پر مشرق کا قاعدہ یہ ہے کہ مرنے کے بعد مرنے والے کی تمام کمزوریاں بھلا دی جاتی ہیں۔ صرف اس کی اچھائیاں یاد رکھی جاتی ہیں۔ یہ عفو اور درگزر نہ صرف اخلاقی بلکہ سماجی نقطہ نظر سے جائز اور مفید ہے۔ مشاہیر کے احسانات یا ان کی خدمتیں یاد رہ جاتی ہیں۔ لیکن اس میں ایک نقصان بھی ہے۔ وہ یہ کہ مرنے والے کی جیتی جاگتی تصویر نظر سے اوجھل ہو جاتی ہے اور اسکی جگہ چند خصوصیات اور چند احسانات کی یاد باقی رہ جاتی ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے نہ صرف مرنے والوں کی کمزوریوں کو یاد رکھا بلکہ ان کا ذکر بڑی محبت سے کیا۔ اردو کے جن مشاہیر کو وہ زندگی میں جتنا جانتے تھے ان کا اتنا ہی ذکر انہوں نے بلا کچھ چھپائے ہوئے اور بلا رو رعایت کیا ہے اور مرنے والوں کی چلتی پھرتی تصویریں ہمیشہ کے لئے محفوظ کر دی ہیں۔

اس قسم کی سوانح عمری مغرب میں کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ کسی خاص سوانح نگار سے تو مرزا صاحب کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا لیکن ایک حد تک ان کا فن Lytton Strachy کی طنزیہ سوانح نگاری سے ملتا

ہے۔فرق یہ ہے کہ طنز کی جگہ مرزا صاحب نے محبت آمیز شوخی کا حربہ استعمال کیا ہے۔ان کا مقصد بھی اسٹریچی سے مختلف ہے۔وہ جھوٹی قدروں کی قلعی نہیں کھولنا چاہتے جو لٹن اسٹریچی کا مقصد ہے۔اس قسم کی جامہ دری یا Debun king کے لئے ضرورت اس کی تھی کہ وہ ایسے کرداروں کا انتخاب کرتے جن سے انہیں کوئی خاص ہمدردی نہیں تھی۔اس کے برعکس مرزا صاحب نے ایسی شخصیتیں اور ایسے کردار چنے ہیں جن سے انہیں بے حد محبت تھی۔ان کی ہمدردی ایسی سچی ہمدردی اور ان کا خلوص ایسا سچا خلوص تھا کہ وہ اپنے استاد اپنے دوست کی یاد کے اطراف کسی قسم کے جھوٹ یا ریاکارانہ پرستش کا ہالہ برداشت نہیں کر سکتے۔جس کا وہ ذکر کرتے تھے اسے سب سے پہلے انسان سمجھتے تھے' انسان کے روپ میں پیش کرتے تھے اور چاہتے کہ بحیثیت انسان اس کی یاد باقی رہ جائے۔

خوش طبعی ان کے اسلوب نگارش کا سب سے بڑا آلہ تھا۔اس خوش اخلاقی کی تعریف عظمت اللہ خان نے انہیں کا تعارف کراتے ہوئے ان الفاظ میں کی ہے۔''پڑھنے والے یہ بھی مانتے جائیں کہ آپ نے ٹھیک لکھا ہے اور ہنستے بھی جائیں''۔پھر عظمت اللہ خان نے اس ہنسی کی مزید تعریف کی ہے۔''ہنسی ایک ذہنی کیفیت ہے' ایک نفسی انبساط ہے۔اگر دل ودماغ پر ایک انبساط کی کیفیت چھا جائے اور کبھی کبھی لبوں پر ہلکی سی مسکراہٹ کھیل جائے اور ایک دفعہ قارئین پھول کی طرح کھلکھلا کر ہنس دیں تو ایسا مضمون خوش مذاقی کا بہترین نمونہ ہوگا''۔خوش مذاقی کی ایک بڑی خصوصیت انہوں نے یہ بھی قرار دی ہے کہ اس میں رکاکت اور سوقیانہ پن نہ ہو''۔

خوش مذاقی کی یہ تعریف مرزا صاحب کے ایک مضمون نواب صاحب کی ڈائری کی تمہید کے طور پر کی گئی ہے۔اس مضمون پر یہ تعریف پوری اترے یا نہ اترے مرزا صاحب کے ان مضامین پر یقیناً پوری اترتی ہے جو مشاہیر کی کردار نگاری کے شاہکار ہیں۔

جہاں تک ادیب زندگی کی نقاشی کا ذمہ دار ہے معاشرتی زندگی کی تصویروں کا تحفظ کر کے تمدن کی اقدار نمایاں کرنے میں پہلا مرتبہ تو ٹھوس کردار نگاری ہی کو حاصل ہے جس میں مرزا صاحب نے نذیر احمد وغیرہ کی تصویریں بڑے کمال فن سے پیش کی ہیں۔اس کے بعد سماجی نمونوں یا Social Types کا مقام ہے۔ان سماجی نمونوں کے نقوش بحیثیت افراد کے گہرے نہیں ہوتے لیکن یہ سماجی زندگی اور اس کے معاشی پس منظر کی اہم حقیقتوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

زندہ کرداروں کے علاوہ مرزا صاحب کے تصویر خانے میں سماجی نمونے بھی ہیں جیسے صاحب بہادر

وغیرہ وغیرہ۔ان میں سے اکثر نمونے نئے نہیں۔ مثلاً نذیر احمد کے ابن الوقت سے لے کر اب تک صاحب بہادر کے بہت سے نمونے اردو مزاحیہ ادب میں پیش ہو چکے ہیں۔ مرزا صاحب کے صاحب بہادر بھی روایتی ہیں۔اصل میں ادبی نقطہ نظر سے اس مضمون کی جان خود مصنف اور ڈاکٹر ڈِگن ہیں جواب سر جمشید ڈگن ہوگئے ہیں۔ڈاکٹر ڈگن سے مصنف کی ملاقات بڑی سرسری ہے مگران کی شخصیت کا تاثر اس خوبی سے پیش کیا ہے کہ ڈاکٹر ڈگن تو زندہ انسان معلوم ہوتے ہیں اور صاحب بہادر محض چند انسانی کمزوریوں کا مجموعہ' جو حضرات ڈاکٹر ڈگن سے ملے ہوں گے وہ میری رائے سے اتفاق کریں گے کہ چند سطروں میں ان کی شخصیت اس طرح بیان کردی گئی ہے۔گویا ہم انہیں سچ مچ اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں۔

سماجی نمونوں میں سب سے زیادہ کامیابی سے مرزا صاحب نے ''بیرا'' کو پیش کیا ہے۔اس اہم شخصیت اور اس کے فن اور پیشے کے تمام اسرار ورغوامض کو جس طرح مزے سے لے کے اور جس بے ساختہ شوخی اور تفصیل مرزا صاحب نے بیان کیا ہے یہ انہیں کا حصہ ہے اور پھر یہ بیرا ہر بیرا نہیں۔یہ ایسا بیرا ہے جو اپنے فن میں کامل اور پیشے میں کامیاب ہے۔وہ اپنے گروہ کا ایک نمونہ ہے مگر ایسا مکمل نمونہ کہ اس میں خود بخود ایک طرح کی انفرادیت آ گئی ہے۔

تیسرے قسم کے کردار یا کرداروں کے خاکے جو مرزا صاحب کے یہاں ملتے ہیں سنکی اور نرالے ہیں۔ یہ عجیب اور بے مرکز لوگ زندگی کے مطالعے کے لئے صرف اسی حد تک کارآمد ہیں کہ یہ ایک خاص قسم کے سماجی حالات یا معاشی پس منظر میں ہی پیدا ہو سکتے تھے۔اس سے قطع نظران کی ساری دلچسپی محض ان کے نرالے پن یا ان کی بے مرکزی کی وجہ سے ہے۔سماجی پس منظر کی جانچ میں ان کا کوئی اہم مقام نہیں اور ان سے جو ظرافت پیدا ہوتی ہے وہ مقصود بالذات ہے۔ان کرداروں کا نرالا پن نمایاں کرنے میں مرزا صاحب مبالغے سے بھی نہیں چوکتے تھے۔خوش طبعی کی جو تعریف عظمت اللہ خاں نے مرزا صاحب سے منسوب کی تھی وہ ان خاکوں پر کبھی پوری اترتی ہے کبھی نہیں اترتی۔دیور بیگمان خورد' نواب عاشق حسین خاں سب مزاحیہ سے زیادہ نقل اور سوانگ کے کردار ہیں۔غالباً ان میں سے اکثر براہ راست زندگی سے لئے گئے ہیں لیکن مشاہیر کے کردار اُجاگر کرنے میں جس ذمہ داری کی وجہ سے مرزا صاحب کی خوش طبعی زندگی کے نقوش ابھارنے کے لئے وقف ہوجاتی تھی وہی ذمہ داری یہاں مفقود ہے۔ذرا موقع ملا اور مرزا صاحب نے لطیفوں اور مذاق کا سلسلہ چھیڑ دیا۔

ان سب کرداروں سے دیور بیگمان خورد میں زندگی کی کسک ہے۔اس خاکے کے تماشے اور سوانگ میں

ایک ایسے شخص کی ٹریجڈی بھی شامل ہے جو اپنے آپ کو حالات اور اصلی واقعات کے سانچے میں ڈھال نہیں سکتا اور اس لئے زندگی اسے دھکے دیتی ہوئی اس کے پاس سے گزر جاتی ہے اور اسے اکیلا چھوڑ جاتی ہے۔

مرزا صاحب کے مضامین کی ایک قسم وہ ہے جسے انہوں نے ظرافت کی بنیاد واقعہ نگاری پر رکھی ہے جیسے پرانی اور نئی تہذیب کی ٹرک' اور غلام وغیرہ ان میں ہندوستانی مسلمانوں کی زندگی کے بعض پہلوؤں کا مطالعہ ہے۔ ان مضامین کی ظرافت میں ثقہ پن ہے۔ جہاں واقعہ نگاری میں کوئی کسر رہ جاتی ہے ظرافت اس کمی کو پورا کر دیتی ہے۔

بہت سے ظریفانہ مضامین ایسے بھی ہیں جو اب سے دس سال قبل کی عام اردو صحافت کے بعض رجحانات کے آئینہ دار ہیں گزشتہ دس یا بیس برس کے عرصے میں بعض موضوعوں پر اکثر مزاحیہ نگاروں نے مضامین لکھے۔ یہ موضوع بہت مقبول تھے۔ کتوں کے متعلق پطرس کا ایک بڑا دلچسپ مضمون شائع ہوا تھا۔ مرزا صاحب کا مضمون ایک لحاظ سے اس سے بھی زیادہ دلچسپ ہے لیکن اس میں ظرافت دھما چوکڑی بن گئی ہے۔ اسی زمانے کے رسالوں کا ایک محبوب مزاحیہ موضوع آزادی حاصل کے بعد ہندوستان کے سودیشی راج خاکہ اڑانا تھا۔ طرح طرح کی دلچسپ پیش قیاسیوں سے اس موضوع میں جان پڑ گئی تھی۔ اس کا کامیاب ترین نمونہ شوکت تھانوی کا مضمون ''سودیشی ریل'' تھا۔ اس کے مقابلہ میں مرزا صاحب کے ''دادا جان اور آزاد نگارستان'' میں کوئی خاص بات نہیں۔ دادا جان کو زندگی سے کوئی واسطہ نہیں اور آزاد نگارستان کی پارلیمان کو ظرافت کے قرائن آداب سے بھی دور کا لگاؤ نہیں۔ جہاں تک واقعات کا تعلق ہے اس ذیلی براعظم کی آزادی نے اب تک کامیڈی سے بہت زیادہ ٹریجڈی کے مناظر پیش کئے ہیں لیکن اس زمانے میں ایسے تاریک مستقبل کی طرف کسی کا ذہن منتقل نہیں ہو سکتا تھا۔

صحافتی ظرافت کی خاص پیداوار عشق کی گولیاں ہے۔ پہلے اس مضمون کا صرف نصف حصہ شائع ہوا اور ہندوستان بھر کے مزاحیہ نگاروں کو دعوت دی گئی کہ وہ اس کی تکمیل کریں۔ تقریباً تمام مزاحیہ نگاروں نے اس پر قلم اٹھایا۔ ہر ایک کی تکمیل مختلف اور اپنی جگہ کافی منفرد اور دلچسپ رہی۔ بالآخر مرزا صاحب نے خود بھی اس کی تکمیل کی۔ یہ انہیں کی چیز تھی انہیں کا رنگ تھا۔ وہی سب سے زیادہ کامیاب رہے۔

کچھ عرصے بعد اردو ظرافت پر زوال آیا۔ مرزا صاحب ادبی تنقید اور تحقیق میں مصروف ہو گئے اور اس سلسلے میں جو کام انہوں نے انجام دیا ہے۔ اس میں بھی ان کا احسان اردو پر ہمیشہ رہے گا۔ پطرس صاحب نے آل انڈیا ریڈیو کی سرداری سنبھالی۔ یہاں تک کہ ایک اور سردار نے انہیں سبکدوش کر دیا۔ مگر ظرافت کی

لہر واپس نہیں آئی۔ عظیم بیگ چغتائی چل بسے۔ شوکت تھانوی کو فلم اور ریڈیو لے اڑے۔ ایک رشید احمد صدیقی باقی ہیں۔ آج اردو کے ان نامی گرامی مزاحیہ نگاروں کی جانشینی کرنے والا کوئی نہیں۔

ایک جگہ مرزا صاحب نے انسانوں کو دو گروہوں میں تقسیم کیا ہے۔ زندہ دل اور مردہ دل ایک وہ لوگ ہیں جو مصیبت میں بھی ہنستے ہیں۔ دوسرے وہ ہیں جو خوشی میں بھی روتے ہیں۔ ایک مرنے کو جینا سمجھتے ہیں دوسرے جینے کو مرنا۔ زندگی کے انہیں دونوں پہلوؤں نے کبھی مذہب کی شکل اختیار کی اور کبھی فلسفے کے مکتبوں کی صورت۔ غرض دنیا بھر کے انسانوں کو دو گروہوں میں تقسیم کر دیا۔ ایک روتی صورت، دوسرے ہنستی صورت، کوئی انشاؔ بنا کوئی میر!۔

مرزا صاحب نہ صرف زندہ دل تھے۔ وہ زندہ دلوں کو سمجھ بھی سکتے تھے۔ زندہ دل شاعروں مثلاً انشاؔ، نظیرا کبر آبادی اور داغؔ وغیرہ کا انہوں نے سیر حاصل ادبی تبصروں میں جائزہ لیا ہے۔ اسے زندہ دل شعراء کے کلام پر جب وہ ظریفانہ تمہید یا اشاروں سے ہٹ کر سنجیدگی سے تنقید کرتے تو اسلوب کی ظرافت تک گنجائش پیدا نہیں ہونے دیتے۔ ہلکی ہلکی اور متین سی خوش طبعی البتہ کہیں کہیں پھوٹ نکلتی ہے۔ یہ ان کی تنقید کی سچائی علمیت کی دلیل تھی کہ وہ اپنے موضوع کی زندہ دلی کو صحیح روشنی میں پیش کرنے کے لئے خود اپنی ظرافت کو ملتوی کر سکتے تھے۔ لیکن یہاں یہ بھی ماننا پڑے گا کہ مرزا صاحب کی تنقید کا سانچہ زیادہ تر رسمی اور روایاتی تھا اور اس میں ظرافت کی گنجائش کم ہی ہے۔ اگر تنقید میں انہوں نے زندہ دلی کو استعمال بھی کیا ہے تو تنقیدی مقصد کے لئے حکیم آغا جان عیشؔ پر جو مضمون لکھا ہے وہ ادبی تنقید کا شاہکار گنا جا سکتا ہے۔ آبِ حیات کے مصنف کی عصبیت ان کی طرفداریوں اور غلط بیانیوں کے متعلق اب تک بہت کچھ لکھا جا چکا ہے ۔مگر جس طرح سے ذوقؔ کے متعلق آزادی کی استادنوازیوں کا خاکہ اڑایا ہے یہ انہیں کا کام تھا۔ ہدہد کے واقعے کا تجزیہ بجائے خود ایک ادبی شاہکار کیفیت ہے۔

قرار دیا ہے کہ وہ ذوقؔ کے حریفوں، غالبؔ اور مومنؔ کا مذاق اڑا کر ان کی شان میں بٹہ لگانا چاہتے تھے۔ اس حصے میں مرزا صاحب نے زندہ دلی کو اس لئے برتا کہ آزاد کی زندہ دلی کا اور کسی حربے سے مقابلہ نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اس کے بعد مرزا صاحب اپنی ذاتی زندہ دلی کو تہ کر کے رکھ دیتے ہیں۔ انہیں سنجیدگی سے حکیم آغا جان عیشؔ کے کلام تجزیہ کرنا ہے اور آگے بڑھ کر ان کے کلام کے اس پُر درد حصے کا ذکر ہے جو دہلی سے متعلق ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ خوش قسمت تھے کہ ۱۸۵۷ء کے قتل عام کا انہوں نے بزرگوں سے ذکر ہی سنا اس کو بھگتا نہیں اور ۱۹۴۷ء کے قتل عام سے کچھ مہینے پہلے اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔

انہوں نے حکیم آغا جان عیش کا یہ بند نقل کیا ہے۔

فلک کی آنکھ نہ تھی جن کو دیکھنے پاتی
نہ تھی مجال صبا کی جوان تلک جاتی
خدا نے دی تھی ایسی عصمت ذاتی
کہ نام جو سنتیں تو شرم آجاتی
فلک نے بخشا ہے ان کو لباس عریانی
ہے ستران کے لئے ان کی پاک دامانی

ooo

مرزا صاحب نے خود بھی ایک نظم لکھی۔ جس میں دہلی کا ذکر بطوریادوطن کے ہے، شہرآشوب کے انداز میں نہیں۔ انہیں ایک جگہ ماضی کی تباہی کا بھی خیال آگیا ہے۔

اور سامنے ہی قلعے کا وہ منظر مایوس
وہ شمع زباندانی کا ٹوٹا ہوا فانوس
اک حسن کہ ہے چادر ویرانی میں ملبوس
تھا ہند کا پہلے جو کبھی مرکز ناموس
آنکھوں میں وہی پھرتا ہے جمنا کا کنارہ

ooo

مرزا صاحب کو کیا خبر تھی کہ جس جمنا کے کنارے کے متعلق وہ لہک لہک کے اپنی نظم سنایا کرتے تھے اس پر لاکھوں قتل ہوں گے۔ عورتوں کی عصمتیں لٹیں گی، بچوں کا پھر سے خون بہایا جائے گا۔ وہاں سے نذیر احمد کی اولاد انتہائی بے بسی کے عالم میں لاہور بھاگے گی اور اسی کنارے پر دہلی کے تمدن کی شمع کو بجھنے سے بچانے کی کوشش میں مہاتما گاندھی کی چتا بھڑک اٹھے گی۔

اردو میں زندہ دلی کی ایک روایت بھی ہے جو دہلی کے تمدن اور دہلی کی زبان کے چٹخارے کے ساتھ ایک پشت سے دوسری پشت تک منتقل ہوتی رہی ہے۔ اب وہ دہلی مٹ گئی اور دیکھنا یہ ہے کہ اس کی زندہ

دل کے ٹمٹماتے ہوئے چراغ لاہور، کراچی، حیدر آباد، پشاور اور ڈھاکے میں کس طرح جلتے رہیں گے۔ لیکن اگر اردو زبان زندہ رہ گئی تو جہاں کہیں وہ سمجھی اور پڑھی جائے گی وہاں مرزا فرحت اللہ بیگ کا نام زندہ رہے گا۔ زندہ دل کم ہوتے ہیں۔ وہ سچے معنوں میں زندہ دل تھے اور فارسی کا ایک پرانا شعر ہے جو کبھی پرانا نہیں ہو سکتا۔

ہر گز نمیرد آنکہ دلش زندہ شد بہ عشق
ثبت است بر جریدۂ عالم دوامِ ما

☆☆☆

عزیز احمد کے سانیٹ

عبادت

از عزیز احمد مجلّہ عثمانیہ جلد ۱۵۔ شمارہ ۲۔ اص ۴۰

وہ کنول جیسی سراپا حسن کی تصویر ہے
شورش دنیا کی حد سے دور تر اس کا وجود
فکر فردا سے ہمیشہ بے خبر اس کا وجود
وہ مجسمہ ناز شمع طور کی تنویر ہے

....

زلف شانے پر پڑی رہتی ہے بل کھائی ہوئی
چشم پرحسرت پہ ہے اشک مسلسل کے نقاب
جیسے بارش کے دھندلکے ہوں گردوں پر سحاب
حسن کی رنگینیوں میں ہے بہار آئی ہوئی

....

خشک ہونٹوں پہ نہیں اقرار الفت کا نشاں
سرخ لب خوف محبت سے ہیں دانتوں میں دبے
مرمریں گردن حسین نیلی رگوں کے تارے
حسن کی بدمستیوں میں نغمہ الفت نہاں

....

گرچہ اس کی یاد سے دم بھر مجھے فرصت نہیں
لیکن اس کے پاؤں تک چھونے کی بھی ہمت نہیں

سرگوشیاں

(ایک سائنٹ)

نغمے ہیں کچھ ہوا کی پریشاں صداؤں میں
جن کے اثر سے دامن گل چاک چاک ہے
جن کے اثر سے سرخ گلستاں کی خاک ہے
سرگوشیاں ہیں کچھ تو صبا کی اداؤں میں

....

کیوں دلبران چمن جھومنے لگے؟
سرگوشیوں میں باد صبا کیا سنا گئی؟
پھولوں کی شاخ میں لچک کیوں سما گئی ؟
کیوں جھک کے جوئے آپ کا منہ چومنے لگے؟

....

ہے اک صدائے درد ریشاوں ہواوں میں
جس سے لیا طیور نے سوز و روں کہیں
جس سے لیا کسی گل رنگیں نے خوں کہیں
جلوے ہیں کچھ جہاں کی نہفتہ فضاؤں میں

....

کرتے ہیں سازشیں جو دل چاک چاک سے
لالے نئے اگاتے ہیں خوں گشتہ خاک سے

مقدمہ

شعرائے عصر کے کلام کا انتخاب جدید

(عزیز احمد بہ اشتراک آل احمد سرور)

۱۹۴۳ء میں عزیز احمد نے انجمن ترقی ہند سے شائع کیا تھا۔ دیباچہ جناب آل احمد سرور نے لکھا اور تمہید جناب عزیز احمد نے لکھی ۱۸۵۷ء کے غدر تک ہندوستان کا عیش پسند جاگیردارانہ نظام عشق وحسن، گل و بلبل، گلگشت، معلی اور اس طرح کی دوسری چیزوں سے دلچسپی لیتا رہا لیکن حالات نے بہت جلد پلٹا کھایا۔ جیسے ہی انگریزوں نے ہندوستان کا اقتدار اپنے ہاتھوں میں لیا ہندوستان کی زندگی نے ایک کروٹ بدلی۔ اس کا اثر ہمارے شاعروں اور ادیبوں پر بھی پڑا۔ دربار داری کی فضاء ختم ہوئی تو شعراء نے بھی ان موضوعات سے کنارہ کشی اختیار کرنا شروع کردی۔ اس طرح سے دنیا کی تاریخ میں بیسویں صدی کئی حیثیتوں سے ممتاز ہے۔ پوری دنیا اس صدی میں ایک واحد تمدن کی طرف حرکت کر رہی تھی۔ سیاسی، معاشی تحریکوں نے تقریباً تمام دنیا کو متاثر کیا۔ دنیا کے ہر ملک کا ادب دوسرے ممالک سے اور ان کے تمدن سے متاثر ہوا تھا۔ ساتھ ہی ساتھ ردعمل کی کوشش اور تحریکیں بھی جاری رہیں، ہر ملک ایک طرف تو دنیا کے دوسرے ممالک کی ادبی تحریکوں اور ادبی شاہکاروں کے لئے اپنے دروازے کھول رہا تھا اور ساتھ ہی ساتھ اپنے ماضی کے خزانے بھی ڈھونڈ رہا تھا۔

عزیز احمد کا کہنا ہے کہ بیسویں صدی کی اردو شاعری بھی اس صدی کی دنیا بھر کی شاعری کا ایک ایسا ہی جز ہے جو علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ خیالات، تصورات، تشبیہات سب میں وہ خصوصیتیں پیدا ہوگئی ہیں جو دوسرے ممالک کی اس صدی کی شاعری میں موجود ہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ اس قسم کی تحریکیں اپنا دم

توڑنے کے بعد ہمارے ملک میں آتی ہیں لیکن اردو شاعری اور خصوصاً اردو شعراء کے شاہکار دنیا بھر کے بہترین ادب میں شمار کئے جاسکتے ہیں۔

عزیز احمد نے اردو شاعری کا بھر پور جائزہ لے کر اس انتخاب میں ایسی نظمیں انتخاب کیں ہیں جو کسی نہ کسی طرح بیسویں صدی کے خیالات کا مظہر ہیں۔اس انتخاب میں اس بات کا بھی خیال رکھا ہے کہ اگر یہ انتخابی نظمیں جو انہوں نے اس جدید انتخاب میں شامل کیں ہیں اگر ان کا ترجمہ بھی کیا جائے تو دنیا کے ادب کے سامنے یہ اردو کی نظمیں سر اٹھا کر کھڑی رہ سکیں

غدر ۱۹۵۷ء نے ہندوستانی مسلمانوں کو جس شکست سے دوچار کر دیا تھا اس کے اثرات کافی گہرے تھے۔ ہندوستانی مسلمانوں نے سرسید کی تحریک پر انگریزی سیکھنا شروع کیا۔اردو ادب پر اس کا اثر خاص طور سے پڑا۔ محمد حسین آزاد اور حالی کی کوششوں نے اردو ادب میں ایک نئی جان ڈال دی۔اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو شاعری اپنے قائم کردہ پرانی ڈگر پر گامزن تو رہی وہ تمام رسوم کہن کئی شکلوں میں باقی رہے لیکن پھر بھی غزل نے اپنا مزاج تھوڑا سا تصوف کی جانب کر دیا وہ تمام رسوم کہن میرؔ، آتشؔ، امیر اور داغؔ کی شاعری میں موجود نظر آتے ہیں۔

سیاسی، اقتصادی، سماجی، علمی وادبی، مذہبی، فلسفیانہ اور دوسری تحریکات کے مطالبات نے اردو زبان و ادب کے رہنماؤں کی آنکھیں کھول دیں اور انہوں نے کوشش کی کہ ادب کو زندگی سے قریب تر لائیں، انہیں حالات اور خیالات نے حالی اور آزاد کو ہماری شاعری کی چارہ سازی پر آمادہ کرلیا۔ ۱۵راگست ۱۸۶۷ء کو انجمن اردو قائم کرتے وقت آزاد کا تاریخی لکچر جدید اردو شاعری کی تحریک کے اسباب اور نصب العین پر اچھی طرح روشنی ڈالتا ہے۔حالیؔ نے مقدمہ شعر و شاعری میں کئی مقامات پر انہوں نے اپنے احساسات کا اظہار کیا ہے۔شاعری کے کارناموں میں ایک خاص بات حالی کو نظر آئی جس کو اس طرح بیان کرتے ہیں

> ’پس ہر قوم اپنے زمین کی خوشبو اور ادارک کی بلندی کے موافق شعر سے اخلاق فاضلہ اکتساب کرسکتی ہے۔قومی افتخار، قومی عزت، عہد و پیماں اور اسی قسم کے وہ تمام خصلتیں جن کے ہونے سے تمام قوم، عالم کی نگاہ میں چمک اٹھتی ہے اور جن کے نہ ہونے سے بڑی سے بڑی قومی سلطنت دنیا کی نظروں میں ذلیل رہتی ہے اگر کسی قوم میں بالکل شعر ہی کی بدولت پیدا نہیں ہوجاتیں تو بلاشبہ ان کی بنیاد تو اس شعر کی

بدولت پڑتی ہے۔"

آزاد اور حالی کے خیالات سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ دونوں حضرات جدید اردو شاعری کو کس طرف لے جانا چاہتے تھے۔

جہاں تک صحتِ خیالات اور ذہنی جدت کا تعلق ہے غزل کی جو اصلاح غالبؔ اور ان کے بعد حالی نے کی تھی اس کا بھی سلسلہ جاری رہا۔ خود اقبال کی غزلیں اس قسم کی ہیں ان جدید طرح کی غزلوں میں ہمیں مغرب کے اسالیب اور خیال نے اپنا گہرا اثر ڈالا ہے اور اس کے ساتھ ہماری اپنی قدیم روایات نے مل کر ایک نیا رنگ اختیار کر لیا ان میں چند شاعروں نے فلسفیانہ مضامین بھی باندھے اگر چہ ان اشعار کا موضوع غم، بے ثباتی دنیا تھا اس کی وجہ بھی صاف تھی ہندوستان میں خاص طور سے مسلمانوں کی معاشی اور معاشرتی حالت اس رنگ کی شاعری کی ذمہ دار ہے۔ مفلسی کا عشق اور وہ بھی ناکام عشق موت، عزیزوں کی بے اعتنائی، خاندان کی اقتصادی و معاشی حالت یہ وہ عناصر ہیں جو اردو کی پرانی رسم شاعری میں جدید خیالات کی چاشنی کے ساتھ جدید غزلوں میں بھی نظر آتی ہے۔ عزیز احمد کی رائے ہے کہ جب اقبال نے خود دکھ درد اٹھائے۔ چند روپیوں کی خاطر نظام کا تک قصیدہ لکھا، تو بھی انہیں بھی اپنے فخر پر کھلم کھلا فخر کرنے کا بہانہ ملا، انہوں نے خود عشق کیا ہو یا نہ، مگر شاعری ان کی سمرقندی کے زمانے کی شاعری کی طرح گرفتار نہ ہوئی۔ ترکی اور خاص کر کے ایران تو مسلمان ہند اور اردو شاعری اور ادب پر ایک عرصہ تک حکومت کرتے رہے۔

گذشتہ دو تین سو سال کے عرصہ میں ساری دنیا کی رہنمائی یورپ نے کی ہے اس کی بہت سی وجوہات نظر آتی ہیں پہلے تو سیاسی، یورپ کی سیاست نے تقریباً پوری دنیا کو متاثر کر ڈالا تھا لیکن سیاسی وجہ صرف یورپی اثرات کی اشاعت میں مدد دیتی ہے۔ یورپ کی شاعری کی مقبولیت کا باعث یورپی ادب کی قوتِ حیات ہے۔ ایسی قوت حیات نے ان کے ادب، ان کے فنون، ان کی شاعری کو زندہ جاوید بنا دیا۔ اردو کے شعراء نے یورپی شاعری اور یورپی ادب سے کافی استفادہ کیا انہوں نے انگریزی سیکھی اور انگریزی یورپی ادب کو سمجھا اور پڑھا اس سے ان کا نقطہ نظر وسیع ہوتا گیا۔ حالات کی رفتار ایسی تھی کہ نئے رجحانات آہستہ آہستہ دنیا کے سامنے آ رہے تھے۔ آزاد نے شروع میں زیادہ تر اپنی توجہ مناظر قدرت و عام اخلاقی مضامین تک محدود رکھی۔ حالی نے جب یہ محسوس کیا کہ جدید شاعری کے رجحانات جڑ پکڑ رہے ہیں فوراً نظموں سے تبلیغی کام لیا شروع کر دیا اور مدو جزر اسلام لکھ کر مسلمانوں کو پوری طرح مسخر کر لیا۔ سوئی

ہوئی قوم کی آنکھ کھل گئی اپنے بزرگوں کے کارنامے و مراتب دیکھ کر انہیں اپنی ہستی کا احساس ہونے لگا اور اپنی پستی کو سوچ کر انجام کی بھیانک تصویر آنکھوں کے سامنے آ گئی۔ حالی نے موقع پا کر ادب کو بھی جھنجھوڑا۔ حالی، اسمعیل، آزاد نے کئی نظمیں لکھیں۔ مثلاً مولوی اسمعیل نے ہوا اور آفتاب کا ایک مناقشہ لکھا ہے۔ جس میں دونوں نے ایک غریب مسافر کو تاکا اور باہم شرط لگائی

جو لبادہ لے مسافر کا اتار

بس اسی کا نام کا ڈنکا بجے   سر پہ دستارِ فضیلت وہ سمجھے

اس سلسلہ میں حالی کی ایک رباعی ملاحظہ ہو، اپنے دست و بازو سے کام کرنے کی ترغیب دیتے ہیں

اترو دریا سے اپنے بل تیر کے پار   کب تک تیرو گے ہو کے تم بنوں کے سوار

تم ڈوبنے کے یہ کررہے ہو ساماں   اوروں کا سہارا تکنے والوں ہوشیار

اس طرح سے جب انگلستان کے سوا اور دوسرے ملکوں کے اثرات قبول کرنے کو ہماری شاعری تیار ہوگئی تو یہ اثرات صرف یورپ تک محدود نہیں رہے جاپانی نظموں کے ترجموں اور فرانسی افسانوں کے تراجم، شاعری کے تراجم اردو میں شائع ہونے لگے۔ جن شعراء میں صلاحیت تھی اور انہیں مواقع حاصل تھے انہوں نے اپنی نظموں میں پرانی ہندی کی چاشنی دے کر ایک اور رنگ پیدا کر دیا ان نظموں میں بعض اردو ادب میں ہمیشہ یادگار رہیں گے۔ مثلاً عظمت اللہ خان مرحوم کی نظمیں، ہاشمی صاحب کی 'کالی ناگن' بجنوری مرحوم کی صبح بنارس وغیرہ

آرٹ کے تصورات جب پہلے پہل اردو ادب کے سامنے آئے تو ان کا اثر بھی ایک طرح کا معمہ بن گیا۔ بہر حال شاعری ہر آرٹ کے اثر سے دو نتیجے ہو سکتے تھے ایک تو یہ، ایک ایسی نظمیں لکھی جائیں جن میں دوسرے فنون لطیفہ کے شاہ کارواں یا حسنِ نسوانی سراپا کی ایک جدید اور بدلی ہوئی شکل کی تصویر کھینچی جائیں۔ دوسری یہ کہ ایسی نظمیں لکھی جائیں جو آرٹ کا مکمل نمونہ ہوں ان دونوں تحریکوں کو زائد شاعری میں روشناس کرانے کا سہرا بجنوری مرحوم کے سر ہے۔ نٹ راجا، جو شیو جی کے رقصِ تخریب پر لکھی گئی۔ اپنے نامانوس اور دقیق الفاظ کے ہجوم معنی سے اور اپنی بحر کے ذریعہ جو پہلے پھیلتی ہے اور پھر دو چھوٹے چھوٹے مصرعوں میں سمٹ جاتی ہے۔ رقص کے اس مجسمہ سنگ کی بیک وقت نا قابل فہم اور ٹھوس اور پھر متحرک و متلاطم کیفیات کی سرگزشت، شاعری کے ذریعہ دہراتی ہے۔ ناہید اس نظم میں بجنوری مرحوم نے میکائل انجلو کے اس خیال کو ادا کرنا چاہا ہے کہ مجسمہ پتھر کے اندر پوشیدہ ہوتا ہے۔ سنگ تراش کی نظر مرمر کی نقاب کو

توڑ دیتا ہے۔ اس خیال کو انہوں نے پوری نظم میں ادا کرنا چاہا ہے لیکن چونکہ ایک ہی شعر میں اصل خیال ادا ہو گیا ہے اس لئے باقی حصہ محض حاشیہ بن کر رہ گیا ہے

سن کر صدائے تیشہ کو خواب گراں محال تھا سنگ میں سو رہی تھی وہ جیسے شکم میں طفل ہو

اس کے بعد کا یعنی نظم کا آخری شعر ہے

حسن حیات جاوداں ان کا مبہم وصال تھا روح تصورِ نہاں جسم تھا صورت عیاں

تصویر اور صورت اس طرح ایک ہو جاتے ہیں اور عیاں اور نہاں کا فرق باقی نہیں رہ جاتا ہے۔

اس صدی میں سب سے کامیاب نظم اقبال کی مسجد قرطبہ ہے بلکہ دنیا کی شاہکار نظموں میں اس کا شمار ہوتا ہے۔

عشق سراپا دوام جس میں نہیں رنگ و بُو اے حرم قرطبہ عشق سے تیرا وجود

آرٹ کا وہ شاہکار بھی لازوال ہے جس کی بنیاد لازوال عشق پر ہی ہے کیونکہ اس کو دیکھ کر ہی جذبہ عشق اس شخص کے دل میں پیدا ہوتا ہے جس کا اس شاہکار سے کوئی ذہنی یا جذباتی تعلق ہے۔ 'دلوں کا حضور' پیدا کر کے مسجد لازوال ہو گئی ہے کوئی زلزلہ اسے مٹا نہیں سکتا۔ وہ ایک جذبہ پیدا کرتی ہے اور اس جذبہ کی طرح خود بھی لافانی ہو جاتی ہے۔ فنون لطیفہ کا دوسرا اثر اور شاعری پر یہ ہوا کہ چھوٹی چھوٹی نظموں میں وہ خصوصتیں پیدا ہو گئیں جو دوسرے فنون لطیفہ میں پائی جاتی ہیں جوش کی نظم "کوہستان" "دکن کی عورت" ہے۔ بجنوری مرحوم کی نظم 'اجنبی' اس کا نمونہ ہے۔ اور شاعری میں گرے کی نظم ترجمہ کے روپ میں ایک لازوال نظم ہے جس کا آزاد ترجمہ طباطبائی مرحوم نے کیا ہے ترجمے کی یہ خوبی ہے کہ ترجمہ معلوم ہی نہیں ہوتا ہے۔ مشرقی روایات کو شاعر نے اس خوبی سے استعمال کیا ہے کہ یہ ترجمے کی معراج ہے۔

۱۹۲۰ء سے تقریباً ۱۹۳۲ء تک کا دور اردو ادب میں انگریزی ترجموں، تجربوں اور ہندی آمیز نظموں کا دور ہے۔ ۱۹۳۲ء سے لے کر ملک میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوتا ہے اور گذشتہ سات آٹھ سال میں اس نے ہمارے ادب کو اپنے طور سے کافی بدل دیا ترقی پسند تحریک ہر نئی تحریک کی طرح اپنے سوا ہر تحریک کو حقارت کی نظر سے دیکھتی ہے۔ مگر اس تحریک نے اپنی موجودہ قانع، ستِ رو اور تماشائی کی سی زندگی سے بیزاری سکھائی ہے اس نے قحط سالی کا عکس پیش کیا جو عشق کو بھی بھلا دے۔ اس نے ادب میں عوام اور جمہور کے دل میں دھڑکن پیدا کی یہ اگرچہ بہت کچھ مغرب کی خوشہ چینی کرتی ہے مگر بحیثیت مجموعی مغرب سے ہم ابھی بہت کچھ لے سکتے ہیں اس نے سینکڑوں بے زبان لوگوں کو بولنا سکھایا اس نے گھر گھر ادیب اور شاعر

پیدا کر دیئے۔ اس نے اردو ادب کو گھر گھر پہنچا دیا۔ شاعری، افسانہ، تنقید کی دنیا میں اضافہ کئے تجربے کئے مگر اس تحریک نے اس کے بعض علم برداروں نے بڑی سطحیت بڑی رطونت بڑی تنگ نظری کا مظاہرہ بھی کیا۔ یہ زندگی کو سیاسی فارمولوں اور اقتصادی اصولوں کے سوا کچھ نہیں سمجھتے تھے وہ کلاسکی ادب کو حرفِ غلط کی طرح مٹانا چاہتے تھے۔ اس تحریک میں ایسے بہت کم لوگ ہیں جو پروپگنڈے اور آرٹ کے فرق کو جانتے ہیں۔

اقبال کے بعد ہماری جدید شاعری میں لوگ جوش کا نام لیتے ہیں جوش کی شاعری میں صبح و شام، برسات، اور چاندنی رات، دکنی عورت، مئے کدے کی رات اور گلستاں کی بڑی دلکش تصویریں ملتی ہیں ان کی تشبیہات جان دار پر شکوہ اور حسین ہیں مگر ان کا عشق بازاری، ان کے جذبات شہوانی، اور ان کا فلسفہ رندانہ اور حواسانہ ہے۔ اچانک جوش کے کانوں میں قاضی نذر الاسلام کی نظموں کے ترجمے یا اقبال کے وہ خیالات جو پیام مشرق اور جاوید نامہ میں ہیں پڑتے ہیں اور وہ ایک دم انقلابی بن جاتے ہیں۔ انقلاب کے ترانے گانے لگے ہیں کسان، مزدور، قلی، مہترانی، جامن والا، گرمی اور دیہاتی بازار شباب کے نعرے اور بغاوت کے دعوے ان کی نظموں میں مل جاتے ہیں مگر ان میں شعریت کم خیال کی گہرائی ناپید ہے ابھی وہ رند ہیں اور میکدے میں دادِ عشرت دے رہے ہیں ابھی کفر و ایمان کی ہڈیاں چبا ڈالنے کا عزم کر رہے ہیں ابھی شعیت اور خدا کے خلاف آواز بلند کر رہے ہیں اور ابھی حسین اور انقلاب پر مرثیہ لکھ رہے ہیں وہ انقلاب اور رندی کو ملانا چاہتے ہیں۔ حالانکہ دونوں میں ایک ازلی تضاد ہے۔ رند انقلابی نہیں ہوتا اور نہ انقلابی شرابی ہونا گوارا کر سکتا ہے۔ جوش کی شاعری میں جو رعونت ہے وہ ایک احساس کمتری کی بناء پر ہے۔ جنگ عظیم کے بعد غزل بھی بدلی، فانی، اصغر، جگر کا نام اس سلسلہ میں فانی کی شاعری میں جو المیہ رنگ ہے اس کی یکسانی کی وجہ سے لوگ ان کی عظمت سے انکار کرتے ہیں۔ حالانکہ فانی کی شاعری ایک ایسا حسن ایک ایسی جوانی اور ایک ایسی چمک دمک رکھتی ہے جو حیرت انگیز ہے۔ اصغر کے بیان غالب و مومن کا امتزاج ہے انہوں نے ہر جام آتش میں مہ و انجم دیکھے اور دکھائے ہیں۔ اصغر کی دنیا حسن کی دنیا ہے اسی طرح جگر کی غزل میں جوانی کا نشہ ہے اس جوانی کا جو بدمست ہوتی ہے اور جو شراب کے لئے وقف ہوتی ہے۔ فانی، اصغر اور جگر کے بعد فراق ایک ایسے شاعر ہیں جو مغربی ادب سے پوری طرح واقف ہیں مگر اس نے ان کی مشرقیت اور گہری ہوگئی اتنی گہرائی فراق کے خیال میں ہے کہ اس سے ان کی زبان اکھڑی اکھڑی معلوم ہوتی ہے نیاز فتح پوری کو فراق کی پختگی سے ڈر معلوم ہوتا ہے۔

عزیز احمد کا خیال ہے کہ اگلے بیس سال نظم کے معلوم ہوتے ہیں موجودہ غزل عالمانہ ہوگئی ہے اس طرح سے نظم پر اقبال اور جوش کا اثر ہے تو غزل پر میر، حالی اور غالب کا۔ غالب کے خیال کی تقلید غزل میں ابھی تک جاری ہے۔ عزیز احمد کا خیال ہے نئے شاعروں کو ابھی کم سے کم الفاظ سے زیادہ سے زیادہ کام لینا نہیں آیا ہے۔ اکثر نظموں میں بے ضرورت اشعار ہوتے ہیں۔

آج کے دور کا ہنگامہ ہماری زندگی کا لازمی جز بن گیا ہے۔ اب دریا کے کنارے مئے نوشی نہیں ہوتی، تصوف آپ کو فانی، اصغر اور امجد حیدر آبادی کی شاعری میں ملے گا۔ ماحول سے بیزاری بڑھتی جا رہی ہے جو سیاسی حالات کا نتیجہ ہے۔ اب اردو شاعری بدلتے ہوئے حالات میں خود کو بدل رہی ہے وہ دہلی اور لکھنو سے اب دور جا چکی ہے اب اردو شاعری اور ادب تیزی سے دنیا کے بیشتر ممالک کی طرف گامزن ہے یہ اس کا مزاج ہندوستانی ہے اس کا دل ہندوستانی ہے۔

غالب آج بھی نظیر آج بھی ہے میسر فانی ، اصغر ، فراق آج بھی ہیں
یار پیمانے اگر گر گئے خالی غم کیا اب بھی ابر آتا ہے اور خم میں شراب اور بھی ہے

عزیز احمد نے اس انتخاب جدید میں کیفی، مجاز، ماہر القادری، ناظر، طباطبائی، ہاشمی فرید آبادی، یاس یگانہ چنگیزی، فراق، جگر، فانی، جوش، اقبال، نظیر، اکبر کے کلام کا انتخاب کیا ہے۔ اس انتخاب کی اس لئے بھی اہمیت ہے کہ اس میں عزیز احمد اور شاعری کا تاریخی اور تنقیدی جائزہ لیا ہے۔

تاتاریوں کی یلغار۔ مترجم: عزیز احمد

رسالہ ''نقوش'' کا تبصرہ صفحہ: ۲۹۹۔ فروری ۱۹۴۱ء

تاتاریوں کی یلغار: مصنف: ہیرلڈلیم، ترجمہ عزیز احمد
ناشر: شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور بہ اشتراک مکتبہ فرینکلن نیویارک

اسلامی سلطنتوں کو جتنا نقصان تاتاریوں کی یلغاروں نے پہنچایا وہ اپنی جگہ بڑی ہی اندوہناک داستانیں ہیں۔ سرحد چین سے بحیرہ روم کے جن خطوں تک یہ لوگ پہنچے وہاں علم وفضل کے خزانوں اور جاہ و حشمت کی تمام تر بنیادوں کو تخت وتاراج کردیا۔ عباسیوں کا وہ بغداد جس کی آج بھی کہانیاں سن سن کر عقل دنگ رہ جاتی ہے اسے بھی تارتاریوں نے خواب وخیال بنادیا۔ غرض جہاں پہلے عظیم الشان کتب خانے اور عظیم الشان محل تھے، وہاں کھنڈر ہی کھنڈر رہ گئے۔ ایک مورخ نے لکھا ہے۔ ایک ارغوانی ندی تاتاریوں کی گزرگاہ کا نشان بتاتی تھی''۔

> ہیرلڈلیم نے اب تک جتنی بھی تاریخی انداز کی چیزیں لکھیں ان کی اپنی جگہ اہمیت ہے۔ لیم ہر موضوع پر یونہی قلم نہیں اٹھاتا بلکہ اس کے تمام تر ماخذوں سے استفادہ کرتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ آپ کو اس سے اختلاف ہو یا لیم ہی صحیح اخذ کرنے میں کامیاب نہ ہوا ہو مگر وہ لکھنے کا حق ضرور ادا کرتا ہے۔ ابھی پچھلے برس لیم مواد ہی کے سلسلے میں پاکستان بھی آیا تھا۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ لکھنے سے پہلے کتنی ریاضت کرتا ہے۔ لیم خود کہتا ہے کہ شطرنج کھیلنا اور کتابیں اور مسودے جمع کرنا میرے محبوب مشغلے ہیں جن سے بلند پایہ کتابیں تیار ہوتی ہیں''۔

یہ کتاب اسلامی سلطنتیں کو گہنا دینے والے دور کی ایک خونچکاں داستان ہے جو اپنے مواد کے اختیار

سے بڑی حد تک معتبر ہے۔ اسلامی تاریخ ناولوں میں جتنی دھاندلی ہمارے مصنفین کرتے ہیں وہ نا قابل معافی جرم ہے۔ ہم پہلے شرر ہی کو رویا کرتے تھے کہ وہ اپنی داستان سرائی میں تاریخی واقعات کو توڑ مروڑ کے رکھ دیتے ہیں مگر آج کل جو کچھ لکھا جا رہا ہے وہ تو قابل برداشت ہے۔ مگر لیم کی تحریروں میں واقعاتی صداقت زیادہ مجروح نہیں ہوتی۔

مکتبہ فرینکلن ایک امریکہ فرم کے اشتراک سے چل رہا ہے جس کا مقصد یہ ہے کہ وہ امریکی ادیبوں اور امریکی ادب کو روشناس کرائے۔ وہ خوب ادیبوں کو معاوضہ دیتے ہیں (جو اچھی بات ہے) جس کی وجہ سے ادیب اپنی تخلیقات کی بجائے ترجموں میں منہبک ہو گئے ہیں۔ یہ اپنے ادب کے لئے کوئی نیک فال نہیں۔ ہماری بھی حکومت کو چاہیئے کہ وہ بھی بیرونی ممالک میں اپنے ملک کے ادیبوں' اپنے ملک کے ادب اور اپنے ملک کے کلچر کو روشناس کرانے کے لئے سوچے۔ ہوسکتا ہے کہ کچھ عرصے کے بعد پاکستان میں بھی کوئی ایسا نجی ادارہ بن جائے جو اپنے سرمایے سے مکتبہ فرینکلن ہی طرح اپنے ملک کی خدمت کرے۔

عزیز احمد کا سوانحی خاکہ

مرتب: اعظم راہی

اصل نام: عزیز احمد

قلمی نام: ابتداء میں عزیز احمد عثمان آبادی کے قلمی نام سے لکھتے رہے۔ بعد میں صرف عزیز احمد قلمی نام ہو گیا۔

تاریخ ولادت: 11 نومبر 1914ء

مقام پیدائش: حیدر آباد (دکن)

تاریخ وفات: 16 ڈسمبر 1978ء ٹورنٹو' کینڈا

تعلیم: بی اے (آنرز) مضامین' اردو' انگریزی' فارسی (درجہ اول) جامعہ عثمانیہ حیدر آباد دکن 1934ء

بی اے (آنرز) انگریزی زبان و ادب' لندن یونیورسٹی 1938ء

ڈی۔ لٹ (اعزازی) بطور اعتراف تواریخی تحقیقات' لندن یونیورسٹی 1972ء

اعزاز:

(۱) فیلو آف دی رائل سوسائٹی آف کینڈا

(۲) اعزازی شہریت مع مہر زریں رقم من جانب حکومت اطالیہ (اٹلی)

(۳) عزیز احمد کے اعزاز میں یادگار مقالات کا مجموعہ۔ ISLAMIC SOCIETY AND CULTURE مرتبہ ملٹن اسرائیل این۔ کے واگلے مطبوعہ' MANOHAR انصاری روڈ 2۔ دریا گنج' نئی دہلی 1983ء

(۴) عزیز احمد لکچرز (سالانہ) زیر اہتمام ٹورنٹو یونیورسٹی، کینڈا

(۵) رکنیت اکادمی ادبیات، کینڈا

مصروفیات:

(۱) لیکچرر شعبہ انگریزی جامعہ عثمانیہ، حیدر آباد دکن 1938ء تا 1941ء

(۲) پرائیویٹ سکریٹری، نواب میر عثمان علی خاں کی شہزادی در شہوار، سن 1941ء تا 1945ء

(۳) ریڈر شعبہ انگریزی، جامعہ عثمانیہ حیدر آباد دکن 1946ء تا 1947ء

(۴) پروفیسر شعبہ انگریزی، جامعہ عثمانیہ حیدر آباد دکن 1947ء تا 1949ء

(۵) اسسٹنٹ ڈائرکٹر محکمہ اطلاعات (مطبوعات وفلم سازی) حکومت پاکستان 1949ء تا 1950ء

(۶) ڈائرکٹر محکمہ تعلقات عامہ وزارت امور کشمیر حکومت پاکستان 1950ء تا 1953ء

(۷) ڈائرکٹر محکمہ تعلقات عامہ وزارت امور کشمیر حکومت پاکستان 1953ء تا 1957ء

(۸) اوورسیز لیکچرار شعبہ اردو اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز، لندن 1957ء تا 1962ء

(۹) اسوسی ایٹ پروفیسر شعبہ اسلامیات ٹورنٹو یونیورسٹی کینڈا 1962ء تا وفات۔

(۱۰) وزیٹنگ پروفیسر کیلی فورنیا یونیورسٹی لاس انجلز، امریکہ 1969ء تا وفات۔

عزیز احمد نے بطور ہفت زباں مترجم، افسانہ نگار، ناولسٹ، اقبال شناس، نظم گو، محقق اور ناقد کے شہرت پائی۔

عزیز احمد کے والد بشیر احمد کا کوری کا شمار حیدر آباد دکن کے نامور وکلاء میں ہوتا تھا۔عزیز احمد بچپن میں والدین کی شفقت سے محروم ہو جانے کے بعد اپنے حقیقی ماموں محمد احمد کی سرپرستی میں چلے گئے۔محمد احمد کا پیشہ بھی وکالت تھا۔عثمان آباد، سابق ریاست حیدر آباد کا ایک ضلع تھا۔

عزیز احمد نے میٹرک کے بعد (1928ء میں) جامعہ عثمانیہ میں داخلہ لیا۔وہیں سے ایف اے کرنے کے بعد 1934ء میں اعزاز کے ساتھ بی اے (آنرز) کیا۔جامعہ عثمانیہ میں عزیز احمد کو ڈاکٹر مولوی عبدالحق، ڈاکٹر محی الدین قادری زور، پروفیسر عبدالقادر سروری، مولوی وحید الدین سلیم اور مولانا مناظر احسن گیلانی جیسے اساتذہ میسر آئے۔طالب العلمی کے زمانے میں دیگر اساتذہ کی نسبت سب سے زیادہ ربط و تعلق ڈاکٹر مولوی عبدالحق اور پروفیسر عبدالقادر سروری سے رہا۔عبدالقادر سروری کے ماہنامہ مجلّہ' مکتبہ' کیلئے بطور معاون کام کرتے رہے۔بی اے (آنرز) کے بعد مولوی عبدالحق کی کوششوں سے عزیز احمد کو

اعلیٰ تعلیم کیلئے حکومت نظام سے وظیفہ ملا۔ سو 1935ء میں انگلستان چلے گئے ۔لندن یونیورسٹی میں قیام کے دوران ڈاکٹر مولوی عبدالحق کے توسط سے ای ایم فورسٹر سے ملاقاتیں رہیں۔ 1938ء میں لندن یونیورسٹی سے بی اے (آنرز) کی ڈگری لی اور کچھ عرصہ یورپ کی سیر وسیاحت میں گزارا انہی ایام میں فرانس کی سوربون یونیورسٹی سے کچھ عرصہ منسلک رہے اور فرانسیسی زبان سیکھی۔ 1938ء میں وطن واپسی پر جامعہ عثمانیہ سے منسلک ہوگئے۔

عزیز احمد کی شادی 1940ء میں ہوئی۔ 1941ء تا 1945ء آصف سابع کی بہو شہزادی درشہوار کے پرائیویٹ سکریڑی مقرر کئے گئے۔ شہزادی صاحبہ کے ہمراہ اکثر موسم گرما میں کشمیر جانے کا اتفاق ہوا۔ 1946ء میں ایک بار پھر جامعہ عثمانیہ سے منسلک ہوگئے اور 1949ء تک درس وتدریس میں مشغول رہے ۔1949ء میں استعفیٰ دے کر پاکستان ہجرت کر گئے۔ 1957ء تک محکمہ اطلاعات پاکستان ووزارت امور کشمیر پاکستان سے متعلق رہنے کے بعد برطانیہ چلے گئے۔ 1957ء تا 1962ء اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز (برطانیہ) اور 1962ء تا وفات شعبہ اسلامیات ٹورنٹو یونیورسٹی (کینڈا) میں درس وتدریس میں مشغول رہے۔آخری عمر میں آنتوں کے سرطان کا شکار ہوئے۔کینڈا میں ان کے تین آپریشن کئے گئے۔آخری آپریشن سے ان کی بڑی آنت نکال کر ایک پلاسٹک کی تھیلی لگادی گئی تھی۔

عزیز احمد کو عربی زبان کی اچھی شد بود تھی۔اردو،انگریزی،فرانسیسی اور فارسی زبانوں پر کامل عبور حاصل تھا جبکہ ترکی،اطالوی،اور جرمن زبانوں میں گفتگو کر لیتے تھے۔آخری عمر میں نارویجن زبان سیکھ رہے تھے۔

ٹورنٹو (کینڈا) میں ان کا قیام سینٹ جان بلڈنگ کے تین بیڈروم اپارٹمنٹ میں رہا۔وفات 16 ڈسمبر 1978ء کے ٹھیک چھ ماہ بعد ان کی مدت ملازمت ختم ہو رہی تھی۔ٹورنٹو (کینڈا) میں دفن ہوئے۔

اوائل 1975ء میں آخری بار قائد اعظم میموریل لیکچرز کے سلسلے میں اسلام آباد (پاکستان آئے)

ان کی آخری پبلک میٹنگ 18 نومبر کی شام فیض احمد فیض کے اعزاز میں ہونے والے مشاعرہ منعقدہ ٹورنٹو) کینڈا میں شرکت تھی۔

ابتدائی مطبوعہ تحریریں

اعجاز حنیف کے مطابق عزیز احمد نے تصنیف وتالیف کا آغاز ترجمے سے کیا۔ان کی پہلی دو مطبوعہ تحریریں

(ا) بچپن (رڈیارڈ کپلنگ کے افسانے کا ترجمے) مطبوعہ لاہور،نیرنگ خیال،شمارہ ستمبر 1928ء

(۲) شریر لڑکا (رابندر ناتھ ٹیگور کے افسانے کا ترجمہ) مطبوعہ ' لاہور' نیرنگ خیال ' شمارہ دسمبر 1928ء ان دو ترجموں کے بعد عزیز احمد نے اپنا اولین افسانہ ''کشاکش جذبات'' کے عنوان سے لکھا' جو پروفیسر عبدالقادر سروری کی ادارت میں شائع ہونے والے مجلّہ مکتبہ' حیدرآباد دکن' مکتبہ ابراہیمیہ شمارہ نومبر 1929ء میں شائع ہوا۔

قلمی آثار (مطبوعہ کتب)

تنقید:

(۱) ترقی پسند ادب (تنقیدی و تاریخ) حیدرآباد دکن' ادارہ اشاعت اردو' طبع اول: 1945ء

(۲) اقبال نئی تشکیل (تنقید) کراچی کتب خانہ تاج آفس' طبع اول 1950ء

(۳) شعرائے عصر کے کلام کا انتخاب جدید (بہ اشتراک آل احمد سرور) دہلی' انجمن ترقی اردو (ہند) طبع اول: 1943ء۔ 1973ء تک انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی نے پانچ ایڈیشن شائع کئے۔ یہ 1941ء تا 1942ء کے شعرا کا انتخاب ہے۔ عزیز احمد نے تمہید کے طور پر 11 صفحات شامل کتاب کئے ہیں۔

(۴) اقبال اور پاکستانی ادب (تنقیدی مضامین' مرتبہ طاہر تونسوی) لاہور' مکتبہ عالیہ' طبع اول 1977ء

ناول' ناولٹ

(۱) ہوس' (ناول) لاہور مکتبہ اردو' سویرا پریس' طبع اول' س۔ن۔ لاہور' مکتبہ جدید۔ طبع سوم: 1951ء

(۲) مرمر اور خون (ناول) لاہور' مکتبہ اردو' سویرا پریس' طبع اول: 1944ء
(دیباچہ ڈاکٹر مولوی عبدالحق) لاہور' مکتبہ جدید: طبع دوم: 1951ء

(۳) گریز (ناول) لاہور' مکتبہ اردو' سویرا پریس' طبع اول: 1942ء لاہور' مکتبہ جدید' طبع سوم 1955ء

(۴) آگ' (ناول) لاہور' مکتبہ اردو' سویرا پریس' طبع اول: 1945ء لاہور' مکتبہ جدید' طبع دوم' 1956ء

(۵) ایسی بلندی ایسی پستی (ناول) لاہور' مکتبہ جدید' طبع اول: 1948ء

(۶) شبنم (ناول) لاہور' مکتبہ جدید' طبع اول: 1951ء

(۷) مثلث (ناولٹ) لاہور' مکتبہ میری لائبریری: طبع اول: 1985ء

(عزیز احمد' حیات وخدمات' از ابوسعادت جلیلی' پیش لفظ از عتیق احمد' ناولٹ کی روایت' مثلث' از شمیم احمد شامل کتاب ہیں)

(۸) تری دلبری کا بھرم (ناول) لاہور' مکتبہ میری لائبریری' طبع اول 1985ء (تعارفیہ' از رفعت نوام' مقدمہ از پروفیسر عبدالسلام شامل کتاب ہیں۔ ص 93)

(۹) دو تاریخی (تیموری) ناولٹ' لاہور' مکتبہ میری لائبریری' طبع اول: 1985ء

(کتاب میں '' خدنگ جستہ' اور جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں' کے علاوہ تعارف از فاروقی عثمانی' اور افتتاحیہ از ڈاکٹر نزہت سمیع الزماں شامل ہیں۔ کل صفحات 152ء)

افسانہ:

(۱) رقص ناتمام' (افسانے) لاہور' مکتبہ جدید' طبع اول' 1947ء

(۲) بیکار دن بیکار راتیں (افسانے) لاہور' مکتبہ جدید' طبع اول' ڈسمبر 1950ء

(۳) آب حیات (تاریخی افسانے) لاہور' مکتبہ میری لائبریری: طبع اول: 1986ء

(شعلہ زار الفت' میرا دشمن میرا بھائی' مدن سینا اور صدیاں' زریں تاج' نن لل)

رومتہ الکبریٰ کی ایک شام اور آب حیات کل سات افسانوں کا مجموعہ' افتتاحیہ از ڈاکٹر مرزا حامد بیگ اور تعارفی تجزیات از ممتاز شیریں' مسعود جاوید' شہزاد منظر' عتیق احمد اور ابوخالد صدیقی شامل کتاب ہیں)

(۴) میٹھی چھری' (افسانے) لاہور' مکتبہ اردو' طبع اول: 1947ء سے قبل نایاب

(۵) کایا پلٹ (افسانے) لاہور' مکتبہ اردو' طبع اول: 1947ء سے قبل (نایاب)

تراجم

(۱) معمار اعظم (ڈراما از ہنرک ابسن) دہلی' انجمن ترقی اردو' طبع اول: 1945ء

(نارویجن زبان سے THE MASTER BUILDER کا انگریزی کی معرفت ترجمہ

پہلے انجمن کے سہ ماہی مجلّہ ''اردو'' دہلی میں 1938ء میں شائع ہوا۔ نارویجن زبان' انہوں نے بعد میں سیکھی)

(۲) فن شاعری' (POETICS' ازارسطو) دہلی' انجمن ترقی اردو (ہند) طبع اول' 1941ء (بوطیقا' کا ترجمہ معہ مقدمہ وحواشی' آخر میں بطور ضمیمہ مترجم کی طرف سے اشارات وتلمیحات کی وضاحت کردی ہے۔ انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی نے 1977ء میں 126 صفحات کی ضخامت میں شائع کیا)

(۳) رومیو جولیٹ' (ڈراما از ولیم شکسپیر) دہلی' انجمن ترقی رادو (ہند) طبع اول: 1941ء (ROMEO AND JULIET) کا ترجمہ معہ مقدمہ وحواشی' اس ترجمے کو انجمن نے کراچی سے 1961ء میں دوبارہ شائع کیا)

(۴) مقالات گارساں دتاسی' دو جلدیں (از گارساں وتاسی) دہلی' انجمن ترقی اردو (ہند)

فرانسیسی زبان سے LALANGUE ETLA LITTERATURE HINDUSTANIES EN1877 کا ترجمہ بہ اشتراک: ڈاکٹر یوسف حسین خاں وڈاکٹر اختر حسین رائے پوری' پہلی جلد یوسف حسین خاں' دوسری جلد اختر حسین رائے پوری وعزیز احمد' نظر ثانی' ڈاکٹر محمد حمید اللہ' کتابی صورت میں شائع ہونے سے قبل یہ ترجمہ انجمن کے مجلّہ' اردو' جلد 19 شمارہ 4 جولائی 1939ء تا اپریل 1940ء میں شائع ہوا۔ دوسری بار انجمن نے کراچی پاکستان سے 1977ء میں شائع کیا۔

(۵) طربیہ خداوندی' دو جلدیں (INFERNO' از دانتے) دہلی' انجمن ترقی اردو (ہند)

طبع اول: 1943ء (جرمن زبان سے ترجمہ معہ مقدمہ وحواشی DIVINE-COMMEDIA کا ترجمہ دوسری بار انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی نے 1960ء میں شائع کیا)

(۶) تیمور (از ہیرلڈلیم) لاہور' شیخ غلام علی اینڈ سنز بہ اشتراک موسسہ فرینکلن' طبع دوم: س۔ن (تمرلین کا ترجمہ امیر تیمور سے متعلق سوانحی فکشن)

(۷) چنگیز خاں (از ہیرلڈلیم) لاہور' مکتبہ جدید' طبع اول: 1952ء (چنگیز خاں سے متعلق سوانحی فکشن)

(۸) تاتاریوں کی یلغار (از ہیرلڈلیم) لاہور' شیخ غلام علی اینڈ سنز' طبع دوم: 1960 (THE

MARCH OF THE BARBARIANS کا ترجمہ' دیباچہ' مولانا غلام رسول مہر' بقول مولانا غلام رسول مہر یہ کتاب ''مستقل تصنیف کا درجہ رکھتی ہے''ص۔400)

(۹) دنیا کے شاہکار افسانے (مرتبہ: عبدالقادر سروری بہ اشتراک عزیز احمد) حیدر آباد دکن مکتبہ ابراہیمیہ' (فرانسیسی افسانے) طبع اول' 1341ھ مطابق 1922 یا 1923ء

(یہ کتاب کئی جلدوں میں شائع ہوئی۔ جرمن افسانے' فرانسیسی افسانے' روسی افسانے اور ولندیزی افسانے' نام کی جلدوں میں عزیز احمد کے تراجم بھی شامل ہیں۔ مثال کے طور پر فرانسیسی افسانے' نامی جلد میں ناطول فرانس' گاشتہ' موپاساں' ایمائل زولا' الکش فشہر' دکٹر ہیوگو اور بالزاک کے افسانں کو صوفی غلام مصطفیٰ تبسم' ڈاکٹر ایم ڈی تاثیر' غلام عباس' معراج الدین شامی اور بدرالدین بدر نے اردو میں منتقل کیا۔

(۱۰) رسل کی ایک کتاب کا ترجمہ (تاحال دریافت طلب) دیکھئے' مکتوبات عبدالحق' مرتبہ' جلیل قدوائی۔ص 554۔

تاریخ' پاکستانیات' اسلامیات' سماجیات

(۱) نسل اور سلطنت (تاریخ) دہلی' انجمن ترقی اردو (ہند) طبع اول: 1941ء یہ تاریخ سے متعلق عزیز احمد کی طبع زاد تصنیف ہے۔ کل صفحات 189۔ آریاؤں کی نسلی برتری کے جرمن ادعا کی تاریخی بنیاد پر تحقیق' علوم الابدان اور سماجیات کے حوالے سے

(۲) STUDIES IN ISLAMIC CULTURE IN THE INDIAN ENVIRONMENT

OXFORD VARSITY PRESS (تاریخ۔ سماجیات) لندن: طبع' اول 1964ء تا 1970ء

(۳) ISLAMIC MODERNISM IN INDIA AND PAKISTAN

لندن OXFORD VARSITY PRESS' 1967ء تا 1970ء

(اس کتاب کا ترجمہ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی' نے بھی شائع کیا ہے۔)

(۴) AN ITELLECTUAL HISTORY OF ISLAM IN INDIA

جرمنی EDINBUROUGH VARSITY PRESS' طبع اول' 1969ء

(۵) READINGS IN MUSLIM SELF -STATEMENT IN INDIA AND PAKISTAN

(1957-1969) (بہ اشتراک: WIESBADEN) طبع اول: 1970ء

(۶) 'RELIGION AND SOCIETY IN PAKISTAN

مشمولہ 'CONTRIBUTION

TO ASIAN STUDIES)' جلد دوم' مرتبہ LIEDEN E.J.BRILL' طبع اول' 1971ء

(۷) A.HISTORY OF ISLAMIC SICILY' جرمنی

EDINBUROUGH. VARSITY PRESS طبع اول' 1975ء

STORIA SELLA SICILIA ISLAMICA

(۸) INTELLECTUAL HISTORY OF MUSLIM'S طبع اول 1975ء

(۹) QUAID-E-AZAM MEMORIAL LECTURES (سائیکلوسٹائل شدہ)

شاعری:

(۱) ماہ لقا اور دوسری نظمیں' حیدر آباد دکن' اعظم سٹیم پریس' طبع اول: 1943ء اس مجموعے میں' عمر خیام' مثنوی مصنفہ 1932ء، ماہ لقا مصنفہ 1938ء اور فردوس برروئے زمین' مصنفہ 1942ء شامل ہیں۔

ترتیب و تہذیب:

(۱) تحقیقی و ادبی مجلّہ' مکتبۂ انجمن امداد باہمی مکتبہ ابراہیمیہ' حیدر آباد دکن (پروفیسر عبد القادر سروری کے شریک مدیر رہے)

(۲) چار لقمے' مرتبہ: عزیز احمد' حیدر آباد دکن' مکتبہ ابراہیمیہ' طبع اول: 1366ھ مطابق 1947ء

متفرق مضامین (غیر مدون)

(۱) مرزا فرحت اللہ بیگ کا مزاحیہ اسلوب' نقوش لاہور نمبر 1

(۲) ہماری زبان (مسئلہ): نمبر 2

(۳) فسانہ عجائب اور پدماوت: نقوش' لاہور نمبر 5

(۴) 'کشکول' نمبر 12,11

(۵) شاد عظیم آبادی' نمبر 22,21

(۶) منٹو (شخصیت) نمبر 32,31

(۷) جدید اردو تنقید' سویرا' لاہور' نمبر 4

(۸) اقبال اور فن برائے زندگی' نمبر 6,5

(۹) افسانہ' افسانہ' نمبر 12 (اب یہ مضمون آب حیات' میں شامل ہے)

(۱۰) ادبی تنقید' نیا دور' بنگلور' نمبر 13

(۱۱) کلاسیکی تصورات پر اقبال کی تنقید' نیا دور' کراچی' نمبر 19,18

(۱۲) اقبال کا نظریہ فن' رسالہ اردو' 1949ء

(۱۳) سب رس کے ماخذ و مماثلات' 1950ء

(۱۴) طلسم ہوشربا' اردو ادب' لاہور' نمبر 2

(۱۵) اقبال کا رد کردہ کلام' ماہ نو' کراچی' اپریل 1952

(۱۶) ناول' مئی 1955ء

(۱۷) URDU LITRATURE IN CULTRUAL HERITAGE OF PAKISTAN-

EDS.S.M.IKRAM AND PERCIVAL

KAR.OXFORD.VARSITY PRESS.1955

(اس کتاب کا ترجمہ' اردو ادب ثقافت پاکستان کے نام سے جلیل قدوائی نے کیا تھا جس کا دوسرا ایڈیشن 1967ء میں شائع ہوا۔

ENCYCBPEDIA OF ISLAM جلد دوم LEIDEN طبع اول 1962-63ء میں مندرجہ ذیل تین مضامین شامل ہیں۔

(۱۸) DIN-E-ILAHI FASC/27.PP.296-7

Dajm. iyya.(India& Pakistan)Fasc.29p.437(۱۹)

Djamati, Fasc.29.pp.42-422(۲۰)

Islam-d-Espagne et inde Musulmane moderne "(۲۱)
in(E,tudes d,Orientalism de,diees la Memoire de
Levi-Povencal) Paris:G.P.Moisonneuve et Lorose.1962

Origin of Country Love and the Problem of (۲۲)
Communica-tion.(Islamic
Culture.Vol.XXIII,1949.pp.48-61)

Sources of Iqbal's Perfect Man,(Iqbal.Vol.VII.No.1 (۲۳)
1958)

La Litterature De Langue Ourdou (Orient, Vol .VII (۲۴)
1958)

Le Mouvement Des Mujahidin Dans I.Inde Au Xixe (۲۵)
Siecle(Orient,Vol.XV.1960.pp.105-16)

Influence De La Litterature Francaise Sur La (۲۶)
Litterature Ourdou(Orient .Vol.XI,1959.pp.125-36)

Iqbal Et La Theorie Du Pakistan (۲۷)
(Orient.Vol.XVII,1961)

Les Musulmans Et Le Nationalism Indien(Orient: (۲۸)
Vol.XXX.1962.PP.75-96)

Remarques Sur Les Origines Du (۲۹)
Pakistan(Orient.Voi XXVI.1963,PP,21-30)

Sayyid Ahmed Khan Jamal Al-din Al-Afghani and (۳۰)
Muslim India(Studia Islamica Vol.XIH.1960-pp.55-78)

(۳۱) Trends in the Political Thought of Medieval India(Studia Islamica Vol.XVII.1963)

(۳۲) El Islam Espanol Y La India Musulmana Moderna(Ford International ,Vol ,1.No.4,1960)

(۳۳) Religious & Political Ideas of Shaikh Ahmed Sirhindi, (Rivista Degli Stui Oriental.Vol.XXXVI.1961)

(۳۴) Akbar,Heretique Ou Apostat?(Journal Asiatique .No.1 .No.CCXLIS.1961)

(۳۵) Monool Pressure in an Alien Land (Central Asiatic Journal Vol. VI.no.3.1961)

(۳۶) Moghul Indien and Dar-Al-Islam.(Saecuhm.No.3. 1961)

(۳۷) Political and Religious Ideas of Shah Wali-Ullah of Delhi(The Muslim World. No.4,1962)

(۳۸) The Sufi and the Sultan in Pre-Mughal Muslim India(Der Islam.Nos.1-2-1962)

(۳۹) Dar al-Islam and the Muslim Kingdoms of Deccan and Gujarat (Journal of World History.No.3.1963)

(۴۰) The Conflictin Heritage of Sayyid Ahmad Khan and Jamal Al-Din Afghani in the Muslim Political Thought of the Indian Sub-Continet,in Trudi XXV.Mejdunarodnovo Kongressa Vostokovedov. Moscova 1960.Moscow: Izda-telstvo Vostochnoi Literaturi.Vol.IV.1963-64)

(۴۱) Sufism and Hindu Mystik.Saeculum

.Vol.XV.No.1,1964

کیمبرج ہسٹری آف اسلام (CAMBRIDGE HISTORY OF ISLAM) کیلئے

عزیز احمد نے مندرجہ ذیل دوابواب قلمبند کئے:

(۴۲) India-Pakistan, being Chapter 6 in Part VIII.Vol.II

Section on Urdu Literature in Chapter.I.Literature in Part X.

(۴۳) The Islamic Contribution to Civilisation: Vol.II

(۴۴) Mawdudi and Orthodox Fundamentalism in Pakistan(Middle East Journal Vol. 21,No.3.1963.pp.369-380)

(۴۵) Universalqeschichte, No 1/2,1967,pp,1-12

انسائیکلوپیڈیا آف اسلام 1962,LEIDEN (ENCYCLOPAEDIA OF ISLAM) میں مندرجہ ذیل 8 مضامین شامل ہیں۔

Leiden(Encyclopaedia of Islam)

(۴۶) Ghiyat-al-Din Tughluk I

(۴۷) Ghiyat-al-Din Tughluk Shah II(II.P.1076-77)

(۴۸) Hali(III.P.93-94)

(۴۹) Hamasa.(Urdu Literature) III.P.119

(۵۰) Hasan Dihlawi(III.P.249)

(۵۱) Hidia-IV Urdu(III.P.358-9)

(۵۲) Hikayua-IV Urdu(III.P.438-40)

(۵۳) Hind-Islamic Culture(III.P.438-40)

(۵۴) Epic and Counter-Epic in Medieval india(Journal of the American Oriental Society Vol.83.No.4.1963.pp.470-76)

Cultural and Intellectual Trends in Pakistan(The (۵۵)
Middle East Journal Vol.19.No.1.1965,pp.35-44)

Approachers to History in the Late Nineteenth and (۵۶)
Early Twentieth Century Muslim India (Journal of World
History Vol.IX.No.4.1966.pp.987/1008)

Problems of Islamic Modernism with Special (۵۷)
Reference to Indo-Pakistan Sub-Continent(Archives De
Sociologie Des Religions .Vol.23.1967.pp.107-116)

An Eighteenth-Century Theory of the (۵۸)
Czliphate(Studia Islamica Fasc.XXVIII.1968.PP.135-44)

Afghani's Indian Contacts, (Journal of the (۵۹)
American Ori-ental Society.Vol.89.No.3, July
-Sep-1969.pp.476-504)

Muslim Attitude and Contrbution to Music In (۶۰)
India(Zeitschrift Der Deutschen Morgen Landischen
Gesellschaft Band 119.Heft.1.1969.pp.86-92)

L.Islam Et La Democratic Dans Le Sous-Continent (۶۱)
Indo-Pakistanis.Orient.51-52/3-4(1969)PP.9-26

The Role of Ulema in Indo-muslim History,(Sturdia (۶۲)
Is-lamica .Fasc.XXXI.Voluminis Memoriae J.Schcht Dedi-
cati: Paris Prior.Paris:G.P.Maisonneuve-Larose.1970
pp.1-13)

Pakistan Faces Democracy (The Round Table. (۶۳)
No.242 April 1970.pp.227-238)

(۶۴) Islam and Democracy in the Indo -Pakistan Subcontinent. in Religion and Change in Contemporary Asia.by Robert F.Spencer Ed.pp.123-142. Minneapolis: University of Minnesota Press.1971

(۶۵) The Formation of Sabk-i-Hindi .in Iran and Islam .in Memory of the Late Viadimir Minorsky , Ed.C.E. Bosworth.pp.1-9.Edinburgh University

(۶۶) Indien in Fischer Weltqeschichte.Band 15:Der Islam II Herausgegeben von G.E.von Grunebaum.Frankfurt Am Main : Fischer Taschenbuch Verlac GMBH.1971.PP.226-287

(۶۷) ترقی پسند ادب کیا ہے؟ (مضمون) مطبوعہ رسالہ اردو، اورنگ آباد دکن اپریل 1935ء

تبصرے:

(۱) لیلیٰ کے خطوط (از۔ قاضی عبدالغفار) مطبوعہ رسالہ اردو، اورنگ آباد دکن اپریل 1935ء

(۲) موت سے پہلے (از احمد علی) مطبوعہ نیا دور، بنگلور شمارہ 12

(۳) اور بانسری بجتی رہی (از دیوندر ستیارتھی) ایضاً

(۴) آئینہ ہندی (مرتبہ ایس ایس عطاالرحمٰن) بلٹن آف دی اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن سٹڈیز: جلد اول، لندن 1961ء

(۵) مجموعہ اشعار شمس بلخی (مرتبہ سید حسن) ایضاً

(۶) پنجابی قصے فارسی زبان میں (از: ڈاکٹر محمد باقر) ایضاً

(۷) مسلمانوں کے سیاسی افکار (از: رشید احمد جعفری) ایضاً 1962ء

(۸) اسلام اور۔ (از رشید احمد جعفری) ایضاً

(۹) غیر المجلس (از خالق احمد نیازی) ایضاً (جلد دوم)

(۱۰) تعلیمات غزالی (از۔ محمد حنیف ندوی) ایضاً 1964ء

(۱۱) انضحری (از: جعفر شاہ پھلواروی) ایضاً

(۱۲) تاریخ تصوف قبل از اسلام: (از:۔ بشر احمد ڈار) ایضاً

(۱۳) RELIGION AND POLITICS IN PAKISTAN' ایضاً (جلد دوم) 1962ء

(۱۴) BY :LEONARDO BINDER

(۱۵) AKBAR: THE RELIGIOUS ASPECT ایضاً (جلد چہارم) 1962ء

BY. R. KRISHNA MORTI

(۱۶) HISTORY OF AFGHANS IN INDIA۔ ایضاً (جلد دوم) 1963ء

BY.M.A.RAHIM

(۱۷) ARAB ROLE IN AFPICA' ایضاً (جلد دوم)

BY.J.BAULIN

(۱۸) MODERN DLAIA BY.G.E.VON GUNEBAUM' ایضاً (جلد دوم)

(۱۹) POLITICAL CHANGE' ایضاً (جلد سوم)

BY.D.E.ASHFORD

متفرق افسانے (غیر مدون)

(۱) نفرت کیوں تھی؟ مطبوعہ: نقوش' لاہور' شمارہ 1

(۲) جلد منڈل' مطبوعہ: ایضاً' شمارہ 2

(۳) بازیابی' مطبوعہ' ایضاً' شمارہ 16.15

(۴) قاتل کبیر' مطبوعہ' ایضاً' شمارہ 26,25

(۵) کٹھ پتلیاں' مطبوعہ' اردو ادب لاہور' شمارہ 2

(۶) کشاکش جذبات' مطبوعہ' مجلّہ مکتبہ حیدر آباد دکن' نومبر 1929ء

متفرق تراجم (غیر مدون)

(۱) بچپن' (رڈیارڈ کپلنگ کے افسانے کا ترجمہ) مطبوعہ' نیرنگ خیال' لاہور' ستمبر 1928ء

(۲) شریر لڑکا (ٹیگور کے افسانے کا ترجمہ) مطبوعہ ایضاً ڈسمبر 1928ء

(۳) خراب آباد (WASTE LAND:BY.T.S.ELIOT) مطبوعہ رسالہ اردو 1936

(۴) پجارن (ٹیگور کے افسانے کا ترجمہ) مطبوعہ ماہنامہ انتخاب نو کراچی شمارہ 8 نومبر 1928ء

(۵) عزیز احمد کی تقریباً 15 منظومات بمع انگریزی متون۔ مشمولہ ساز مغرب

مرتبہ حسن الدین احمد (بھارت) (حیدر آباد)

متفرق فیچر، ڈرامے (غیر مدون)

(۱) مزاحیہ فیچر جامعہ عثمانیہ میں اسٹیج کیا گیا۔ 1931ء

(۲) کالج کے دن (ڈراما) ایضاً ڈسمبر 1931ء مطبوعہ مجلّہ عثمانیہ 1932ء

(یہ ڈراما محی الدین قادری زور اور ڈاکٹر سیادت علی خاں (پروفیسر شعبہ قانون) کی نگرانی میں اسٹیج ہوا۔ ہدایات سید محمد اکبر وفا قانی اس ڈرامے میں مخدوم محی الدین، جمیل احمد، شکور بیگ، رفعت، اشرف اور ظفر الحسن نے مختلف کردار ادا کیے)

(۳) آنسو (دیکھیے عزیز احمد اور ان کی ناول نگاری از حشمت اللہ نیر)

(۴) مستقبل بزم تمثیل حیدر آباد دکن نے اسٹیج کیا۔ 1934ء

(بزم تمثیل کا پرانا نام حیدر آباد ڈرامیٹک اسوسی ایشن تھا۔ اس ادارے کے سرپرست نواب سر امین جنگ اور معتمد سید مصلح الدین تھے۔ ہدایات سید محمد اکبر وفا قانی کی تھیں۔)

غزلیں (غیر مدون)

غزلیں: "بہ سلسلہ آغوش مرگ" 1976ء تا 1978ء

متفرق خطبات (غیر مدون)

(۱) خطبات اسلام آباد ("قائد اعظم میموریل لیکچرز) بمع زبانی گفتگو اور سوال و جواب۔ موضوعاتی نشستیں متعلقہ پاکستانیات، مسلم برصغیر، عالم اسلام، مسائل تواریخ نگاری اور سسلی سے متعلق خطبات، اوائل 1975ء (سسلی سے متعلق خطبات بطور ابواب کتاب، متعاقب ایڈیشن میں شامل ہیں جبکہ بقیہ لیکچرز

کا مجموعہ تا حال ترتیب طلب ہے۔

(۲) امریکہ ویورپ کی جامعات اور دیگر ادارہ جات میں پیش کردہ خطبات ترتیب طلب ہیں

ادبی تواریخ نگاری (غیر مدون)

(۱) سب رس کے ماخذ اور مماثلات' 1950ء

(۲) طلسم ہوش ربا ء

(۳) فسانہ عجائب

(۴) پدماوت

مترجمہ تصانیف

(۱) ایسی بلندی ایسی پستی (ناول۔از' عزیز احمد) بعنوان THE SHORE AND THE WAVE (انگریزی) ترجمہ' رالف رسل وعزیز احمد' مطبوعہ۔لندن 1981ء سے قبل

(۲) تاریخ سسلی (تاریخ از' عزیز احمد) اطالوی زبان میں ترجمہ

(۳) URDU LITERATURE IN CULTURAL HERITAGE OF PAKISTAN' اعزاز احمد کا اردو ترجمہ بعنوان ''اردو ادب' ثقافت پاکستان''۔از:۔جلیل قدوائی۔طبع دوم: 1967ء

عزیز احمد سے متعلق تحقیقی کام: برائے ایم۔اے' ایم۔فل' پی ایچ۔ڈی' ڈی لٹ برائے ایم اے (اردو

(۱) عزیز احمد اور ان کی ناول نگاری' از حشمت اللہ نیر (نگران: ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خاں)

مقالہ برائے ایم اے (اردو) حیدرآباد (سندھ) یونیورسٹی 1965ء

پہلا باب: سوانح حیات اور ادبی کارنامے دوسرا باب' عزیز احمد کا ذہنی ارتقاء

تیسرا باب: ناولیں' ہوس' مرمر اور خون' گریز' آگ' ایسی بلندی ایسی پستی اور شبنم کا تجزیہ۔

چوتھا باب: اردو ناول نگاری میں عزیز احمد کا مقام (عزیز احمد کا درجہ ناول نگار حیثیت سے وعزیز احمد کا اثر اردو ناول نگاروں پر۔

(۲) عزیز احمد' آثار وانتقاد' از ریاض احمد چودھری' مقالہ برائے ایم اے (اردو) پنجاب یونیورسٹی

اورینٹل کالج' لاہور'1965ء

(۳) عزیز احمد: آثاروانتقادٗ' از روشن خیال' مقالہ برائے ایم اے (اردو) کراچی یونیورسٹی (سندھ) 1979ء

(۴) عزیز احمد کی ناول نگاری' از ثقلین احمد' مقالہ برائے ایم اے (اردو) بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی' ملتان (پنجاب) 1983ء

برائے ایم۔فل (اردو)

(۱) ایسی بلندی ایسی پستی' از حیات محمد خاں مقالہ برائے ایم۔فل (اردو) علی گڑھ مسلم یونیورسٹی' علی گڑھ (بھارت) غالباً 1986ء

حیات محمد خاں ایم۔فل کے بعد عزیز احمد کی ناول نگاری پر پی۔ایچ ڈی کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں۔

برائے پی ایچ۔ڈی (اردو)

(۱) عزیز احمد: زندگی اور کارنامے' از اعجاز حنیف (نگراں: ڈاکٹر وحید قریشی) مقالہ برائے پی ایچ۔ ڈی (اردو) پنجاب یونیورسٹی لاہور' 1985ء میں مقالہ مکمل کر لیا۔ڈگری کا انتظار ہے۔

(۲) عزیز احمد: احوال و آثار' از روشن خیال مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اردو) کراچی یونیورسٹی کراچی (سندھ) مقالہ مکمل کر لیا' ڈگری کا انتظار۔

برائے ڈی۔لٹ (اردو)

(۱) عزیز احمد کی ناول نگاری ' از شمیم افزا قمر مقالہ برائے ڈی ۔لٹ (اردو) بھاگل پور یونیورسٹی (بھارت) ڈگری دے دی گئی۔

ابواب: مقالہ جات برائے ایم اے (اردو ایم فل ۔فل و پی ایچ ڈی)

(۱) طویل مختصر افسانہ نگاری' از طاہرہ' مقالہ برائے ایم اے (اردو) پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج لاہور (غیر مطبوعہ)

(۲) جدید اردو افسانہ اور نفسیات ' از نسرین کوثر' مقالہ برائے ایم اے (اردو) پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج' لاہور (غیر مطبوعہ)

(۳) جدید اردو افسانے میں داستانوی عناصر' از یاسمین قریشی' مقالہ برائے ایم۔اے (اردو) پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج' لاہور (پنجاب) پاکستان

(۴) اردو ناول بیسویں صدی میں' از عبدالسلام' مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اردو) کراچی یونیورسٹی (سندھ مطبوعہ)

(۵) پاکستان میں اردو ناول' از عبدالحق خاں' مقالہ برائے ڈی۔فل (اردو)

سندھ یونیورسٹی' حیدرآباد (سندھ) (حسرت کاسگنجوی)

(۶) اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' از: خلیل الرحمٰن اعظمی' مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اردو) مطبوعہ ایجوکیشنل بک ہاؤس۔دہلی

(۷) اردو ناول آزادی کے بعد (1947ء تا 1967ء) از: اسلم آزاد

مقابلہ برائے پی ایچ ڈی (اردو) بھارت

(۸) اردو افسانے کا ارتقاء' از آغا مسعود رضا خاکی' مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اردو)

پنجاب یونیورسٹی' لاہور (پنجاب) پاکستان

(۹) اردو کے افسانوی ادب کا سیاسی پہلو' از ابو خالد صدیقی' مقالہ برائے پی ایچ ڈی' کراچی یونیورسٹی' کراچی (سندھ) (غیر مطبوعہ)

(۱۰) اردو کا نفسیاتی افسانہ' از غلام حسین اظہر' مقالہ برائے پی ایچ ڈی' حیدرآباد سندھ یونیورسٹی' حیدرآباد (غیر مطبوعہ)

(۱۱) اردو افسانے کا سماجی تناظر' از شکیل احمد' مقالہ برائے پی ایچ ڈی۔ گورکھ پور یونیورسٹی' بھارت (غیر مطبوعہ)

(۱۲) اردو افسانہ کا سماجی پس منظر' ام انوار احمد' مقالہ برائے پی ایچ ڈی' بہاؤالدین زکریا یونیورسٹی' ملتان (غیر مطبوعہ)

(۱۳) بیسویں صدی میں اردو ناول' از:۔ڈاکٹر یوسف سرمست' مقالہ برائے پی ایچ ڈی

مطبوعہ: نیشنل فائن پرنٹنگ پریس حیدرآباد' آندھرا پردیش (بھارت) طبع اول' ڈسمبر 1973ء

عزیز احمد پر مستقل تنقیدی کتب

(۱) عزیز احمد بحیثیت ناول نگار' از :ڈاکٹر اسلم آزاد' پٹنہ (بھارت) آزاد بک ڈپو طبع اول

:ڈسمبر 1980ء

(۲) ISLAMIC SOCIETY AND CULTURE (ESSAYS IN HONOUR OF PROFESSOR AZIZ AHMRD

مرتبہ: ملٹن اسرائیل والدین کے واگلے مطبوعہ منوہر پبلی کیشنز، نمبر 2 انصاری روڈ' دریا گنج نئی دہلی (بھارت) طبع اول 1983ء

(اس مجموعے میں پروفیسر امتیاز احمد (دہلی) ایم اختر علی (آگرہ) اسے ایل باشام (کینبرا) سائمن ڈگبی (لدن) رچرڈ۔ایم ایٹن (امریکہ) پیٹر ہارڈی (لندن) ریاض الاسلام (کراچی)

ملٹن اسرائیل (ٹورنٹو) بروس لارنس (امریکہ) باربراڈی میکلف (امریکہ) گیل مائینولٹ (امریکہ) چودھری محمد نعیم (امریکہ) جے ٹی اوکونل (ٹورنٹو) ایس اے اے رضوی (کینبرا)

رالف رسل (لندن) خالد بی سعید (کنگسٹن کینڈا) اینا میری شمل (کیمبرج امریکہ)

مایاسٹرملر (ٹورنٹو) این کے ویگل (ٹورنٹو) سٹینلے اے' والپرٹ (لاس اینجلز امریکہ) کے یادگاری مضامین شامل ہیں۔

دوصفحہ کا مقدمہ اور 15 صفحات کے تعارفیہ میں عزیز احمد سے متعلق عمدہ مواد ملتا ہے۔کتاب کے آخر میں عزیز احمد کے غیر ملکی زبانوں میں شائع ہونے والے مقالات وکتب کی فہرست دے دی گئی ہے۔

عزیز احمد پر مطبوعہ مضامین

(۱) تبصرہ' فن شاعری' (ترجمہ از :۔عزیز احمد) مبصر' نیاز فتح پوری' مطبوعہ' نگار' لکھنؤ اپریل' مئی 1942ء

(۲) تبصرہ ایسی بلندی ایسی پستی' (از: عزیز احمد) مبصر' محمد حسن عسکری' مطبوعہ' اردو ادب' لاہور شمارہ 2

(۳) تبصرہ' بیکار دن بیکار راتیں' (از: عزیز احمد) مبصر' نیاز فتح پوری' مطبوعہ نگار' لکھنؤ ڈسمبر 1951ء

(۴) تبصرہ' شبنم (ناول از: عزیز احمد) مبصرہ' احمد راہی' مبطوعہ' سویرا' لاہور شمارہ 1912

(۵) تبصرہ' تاتاریوں کی یلغار (ترجمہ از: عزیز احمد) مطبوعہ' نقوش' لاہور شمارہ 1987

(۶) تبصرہ: ایسی بلندی ایسی پستی' (ناول از: عزیز احمد) مبصر: جلال الدین احمد' مطبوعہ' نقوش لاہور شمارہ 22.21۔

(۷) ''عزیز احمد کا ناول آگ'' از:۔ابو سعادت جلیلی' مطبوعہ' معلومات' کراچی مارچ 1972ء

(۸) ''یعقوب اردو اور اردو ادب کا یوسف گم گشتہ'' از:۔ابو سعادت جلیلی' قومی زبان' کراچی' ڈسمبر 1979ء

(۹) '' عزیز احمد بحیثیت شاعر'' (بحوالہ ابتدائی مجموعہ شعری) از:۔ ابو سعادت جلیلی' افکار' کراچی' ڈسمبر 1979ء

(۱۰) ''پروفیسر عزیز احمد کی تخلیقات تاریخ اسلامی ہند'' از:۔ابو سعادت جلیلی' فاران' کراچی ڈسمبر 1979ء

(۱۱) ''پروفیسر عزیز احمد' حیات و خدمات بیک نظر' از:۔ابو سعادت جلیلی ''جنگ'' کراچی مارچ 1980ء' جسارت' کراچی' اکتوبر 1980ء

(۱۲) پروفیسر عزیز احمد اور مشرقی مزاج انگریزی شاعر ڈن'' از:۔ابو سعادت جلیلی' محفل' لاہور اگست 1980ء

(۱۳) ''بارے کچھ عزیز احمد اور قرۃ العین کے ذکر میں'' از:۔ابو سعادت جلیلی' محفل' لاہور' اکتوبر 1980ء

(۱۴) عزیز احمد کا اولین مستقل شعری کارنامہ عمر خیام'' از:۔ابو سعادت جلیلی' ماہ نو' لاہور' ڈسمبر 1980ء

(۱۵) ''عزیز احمد کا طویل منظومہ فردوس روئے زمیں'' از:۔ابو سعادت جلیلی' محفل' لاہور مئی 1981ء

(۱۶) ''ناول نگار عزیز احمد کا آخری براسنگ میل شبنم'' از:۔ابو سعادت جلیلی' ماہ نو' لاہور جولائی 1918ء

(۱۷) ''فکشن نگار عزیز احمد کی آپ بیتی'' از:۔ابو سعادت جلیلی' محفل' لاہور فروری 1982ء

(۱۸) ''عزیز احمد کے مجموعہ ماہ لقا' کا زیب عنوان منظومہ'' از:۔ابو سعادت جلیلی' محفل لاہور مئی 1982ء

(۱۹) ''نقد ادب کا اجتہادی کارنامہ' ترقی پسند ادب'' از:۔ابو سعادت جلیلی' ماہ نو' لاہور' ستمبر 1982ء

(۲۰) ''سب رس اور عزیز احمد'' از:۔ابو سعادت جلیلی' قومی زبان کراچی' مئی 1983ء

(۲۱) ''عزیز احمد کے تراجم بیک نظر'' از:۔ابو سعادت جلیلی' نگار' کراچی' جون 1983ء

(۲۲) ''عزیز احمد بحیثیت ناول نگار'' از:۔ابو سعادت جلیلی' قومی زبان' کراچی' ستمبر 1983ء

(۲۳) ''عزیز احمد کا تخلیقی ارتقاء' ادب سے تاریخ گری تک'' از:۔ابو سعادت جلیلی' اظہار' کراچی جنوری 1984ء

(۲۴) ''عزیز احمد کا ایک اور ناول شبنم'' از:۔اختر حامد خاں' مطبوعہ قومی زبان' کراچی' مئی 1984ء

(۲۵) ''اردو ادب کے عزیز احمد'' از:۔ڈاکٹر انور سدید' مطبوعہ روزنامہ جنگ' لاہور۔

(۲۶) ''رثا بر مرگ عزیز احمد'' از:۔ جابر علی سید' مطبوعہ روزنامہ امروز' ملتان' مارچ

(۲۷) ''عزیز احمد اور اردو ادب'' از: ڈاکٹر جمیل جالبی' مطبوعہ روزنامہ جنگ' کراچی' مارچ 1979ء

(۲۸) ''اردو ناول کا ایک اہم موڑ'' گریز' از:۔عثمان فاروق' مطبوعہ ماہ نو' لاہور' نومبر 1977ء

(۲۹)''اقبال اور پاکستانی ادب''از:۔ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی'مطبوعہ'نقوش'لاہور1979ء

(۳۰)''عزیز احمد کی یاد میں''از:۔فتح محمد ملک'مطبوعہ'روزنامہ جنگ'راولپنڈی'1979ء

(۳۱)''پاکستان کے ممتاز ناول نگار''از:ڈاکٹر حسرت کاسگنجوی'مطبوعہ'ماہنامہ'ساقی' کراچی'1965ء

(۳۲)''عزیز احمد''از:۔ڈاکٹر حسرت کاسگنجوی'مطبوعہ'سب رس' کراچی' ڈسمبر1966ء

(۳۳)''پروفیسر عزیز احمد''از:محمد حفیظ الکبیر قریشی'مطبوعہ' کریسنٹ' کینڈا' یکم جنوری 1979ء

(۳۴)''عزیز احمد مرحوم''از:از میر حسن علی امام مطبوعہ'روزنامہ جسارت' کراچی'24اپریل1979ء

(۳۵)AZIZ AHMAD SOUTH ASIA ISLAM AND URDU'از:۔ پروفیسر رالف رسل'مطبوعہ پاکستان ٹائمز'(میگزین سکیشن 19اکتوبر1989ء

(۳۶)''غیر کی مدح کروں شہ کا ثناخواں ہوکر''از انتظار حسین'مطبوعہ'ساقی' دہلی' مئی1952ء

غیر مطبوعہ مضامین (زیر ترتیب) مرتب:ابوسعادت جلیلی

(۱)''عزیز احمد:پروفیسر یونیورسٹی آف ٹورنٹو'' از:۔محمد حفیظ الکبیر قریشی

(۲)''عزیز احمد کی ناول نگاری''از:۔جابر علی سید

(۳)''ابن فرید کی تنقید بوطیقا''از:۔جابر علی سید

(۴)''عزیز احمد:چند پہلو چند تاثرات''از:۔ڈاکٹر حسرت کاسگنجوی

(۵)''عزیز احمد کے ناولوں میں تخلیقی جذبہ''از ایضاً

(۶)''عزیز احمد'قرابت اور واردات''از:اسماعیل بینائی

(۷)''عزیز احمد'ادبی اور شخصی تناظر''از حفیظ الکبیر قریشی (کینڈا)

(۸)''عزیز احمد:تری محفل میں لیکن ہم نہ ہوں گے'از: ایضاً

(۹)''عزیز احمد'دوستدار پاکستان''از:۔ شان الحق حقی

(۱۰)''عزیز احمد جامعہ عثمانین ''از:۔محمد اعظم

(۱۱)''تواریخ نگار عزیز احمد سے ملاقات''از:۔وقار احمد رضوی

(۱۲)''عزیز احمد کے احسانات ترقی پسند تحریک پر''از:۔معین زلفی

(۱۳)''ایسی بلندی'ایسی پستی''از:۔ڈاکٹر عبدالسلام

(۱۴)''عزیز احمد اور کشمیر''از:۔ڈاکٹر صابر آفاقی

(۱۵) ''عزیز احمد: ایک ناول نگار کا ظہور'' از:۔ خالد احمد
(۱۶) ''رقص ناتمام اور بے کار دن بے کار راتیں'' از:۔ ابو خالد صدیقی
(۱۷) ''ترقی پسند ادب'' از:۔ ابو خالد صدیقی
(۱۸) ''جدید تنقید اور عزیز احمد'' از:۔ مرتضیٰ شفیع
(۱۹) ''عزیز احمد ناول'' از:۔ روشن خیال
(۲۰) ''عزیز احمد: چند یادیں'' از:۔ ریاض الاسلام
(۲۱) ''اسٹڈیز ان اسلامک کلچر'' از ایضاً
(۲۲) ''عزیز احمد کی اقبال شناسی'' از:۔ ڈاکٹر محمد ریاض
(۲۳) ''گریز اور ایسی بلندی' ایسی پستی' ایک سرسری جائزہ'' از:۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی
(۲۴) ''عزیز احمد'' واحسن فاروقی بطور ناولسٹ'' از: رحمت فرخ آبادی
(۲۵) ''عزیز احمد'' چند تاثرات'' از:۔ ڈاکٹر افتخار حسین
(۲۶) ''عزیز احمد ایک ناول نگار کی نظر سے'' از:۔ رحیم گل
(۲۷) ''عزیز احمد' بوطیقا اور میں'' از:۔ ڈاکٹر ابن فرید (علی گڑھ)
(۲۸) ''عزیز احمد اردو ادب کا زندہ جاوید المیہ'' از:۔ شمیم احمد
(۲۹) ''مثلث اور تری دلبری کا بھرم'' از ایضاً
(۳۰) ''ماتم یک شہر آرزو' پروفیسر عزیز احمد میری نظر میں'' از:۔ ضیاء علیگ (کینڈا)
(۳۱) ''وفیات نامہ'' از:۔ ابو سعید بزمی انصاری
(۳۲) ''زریں تاج'' از:۔ انور عنایت اللہ
(۳۳) ''عزیز احمد افسانہ'' از:۔ شکیل احمد
(۳۴) ''اقبال اور عزیز احمد'' از:۔ ڈاکٹر ملک حسن اختر
(۳۵) ''نسل اور سلطنت'' از:۔ ریحانہ مغنی
(۳۶) ''ہندوستانی ماحول میں اسلامی ثقافت کا جائزہ'' از مبارک علی خاں
(۳۷) ''گریز'' کا تنقیدی جائزہ'' از سعدیہ نسیم
(۳۸) ''عزیز احمد: ناول نگاری کا نفسیاتی پس منظر'' از:۔ ڈاکٹر شمیم افزا قمر (دربھنگہ۔ بھارت)

(۳۹)''تری دلبری کا بھرم'' از:۔ڈاکٹر عبدالسلام

ادبی تاریخ و نقد کی کتب میں عزیز احمد کا حوالہ

(۱) ترقی پسند ادب' از علی سردار جعفری' مطبوعہ' مکتبہ پاکستان چوک انارکلی لاہور س۔ن

(۲) مکتوبات عبدالحق' مرتبہ' جلیل قدوائی' مطبوعہ' مکتبہ اسلوب کراچی 18' 1963ء

(۳) ئیں' ہم اور ادب' از:۔ڈاکٹر ابن فرید' مطبوعہ: علی گڑھ (بھارت)

(۴) وقت کی راگنی' از: محمد حسن عسکری' مطبوعہ' مکتبہ محراب: لاہور' طبع اول' 1971ء

(۵) ''معیار'' از:۔ممتاز شیریں' مطبوعہ' نیا ادارہ' لاہور: 1963ء

(۶) ''اردو افسانہ اور افسانہ نگار'' از:۔ڈاکٹر فرمان فتح پوری' مطبوعہ' مکتبہ جامعہ ملیہ' نئی دہلی

(۷) پکچر گیلری' از:۔قرۃ العین حیدر' مطبوعہ' قوسین لاہور' طبع اول: 1983ء

(۸) افسانے کا منظر نامہ' از:۔ڈاکٹر مرزا حامد بیگ' مطبوعہ' مکتبہ عالیہ ایبک روڈ لاہور' طبع اول 1981ء

(۹) بیسویں صدی میں اردو ناول نگاری' از:۔ڈاکٹر یوسف سرمست' مطبوعہ' نیشنل فائن پریس آندھرا پردیش' ڈسمبر 1973ء

(۱۰) جدید اردو افسانہ' از:۔شہزاد منظر' مطبوعہ: منظر پبلی کیشنز کراچی' طبع اول: 1982ء

(۱۱) افسانہ حقیقت سے علامت تک' از:۔ڈاکٹر سلیم اختر' مطبوعہ' اردو رائٹرس گلڈ آلہ آباد 3 (بھارت)

(۱۲) نیا ادب' از پنڈت کشن پرشاد کول' مطبوعہ' انجمن ترقی اردو (پاکستان) کراچی' 1949ء

(۱۳) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ' از:۔ڈاکٹر محمد احسن فاروقی' مطبوعہ' اردو اکیڈیمی لاہور' 1981ء

(۱۴) اردو ناول نگاری' از:۔ڈاکٹر سہیل بخاری' مطبوعہ' مکتبہ جدید' لاہور' 1960ء

(۱۵) ناول کی تاریخ اور تنقید' از:۔علی عباس حسینی' مطبوعہ' اردو اکیڈیمی' لاہور' 1964ء

(۱۶) عکس اور آئینے (مقالہ جدید اردو نثر کا اسلوبی ارتقاء) از:۔ پروفیسر احتشام حسین مطبوعہ لکھنؤ 1964ء

ماخذ:

(۱) اردو افسانہ اور افسانہ نگار' از: فرمان فتح پوری' ڈاکٹر' مطبوعہ دہلی' مکتبہ جامعہ ملیہ

(۲) اردو ناول کی تنقیدی تاریخ' از: محمد احسن فاروقی' ڈاکٹر' مطبوعہ لاہور' اردو اکیڈیمی 1981ء

(۳) اردو ناول نگاری' از:۔ سہیل بخاری' ڈاکٹر' مطبوعہ لاہور' مکتبہ جدید' 1960ء

(۴) افسانے کا منظر نامہ' از:۔ مرزا حامد بیگ' ڈاکٹر' مطبوعہ لاہور' مکتبہ عالیہ ایبک رڈ' طبع اول' 1981ء

(۵) بیسویں صدی میں اردو ناول نگاری' یوسف سرمست' ڈاکٹر' مطبوعہ' آندھرا پردیش نیشنل فائن پریس' ڈسمبر 1973ء

(۶) پکچر گیلری' قرۃ العین حیدر' مطبوعہ لاہور' قوسین' طبع اول' 1983ء

(۷) جدید اردو افسانہ' شہزاد منظر' مطبوعہ' کراچی' منظر پبلی کیشنز' طبع اول: 1982ء

(۸) عزیز احمد' آثار انتقاد' از' ریاض احمد چودھری' غیر مطبوعہ' مقالہ برائے ایم اے (اردو) پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج' لاہور 1965ء

(۹) عزیز احمد' آثار و انتقاد' از:۔ روشن خیال' غیر مطبوعہ' مقالہ برائے ایم اے (اردو) کراچی یونیورسٹی (سندھ) کراچی 1979ء

(۱۰) عزیز احمد اور ان کی ناول نگاری' از: حشمت اللہ نیر' غیر مطبوعہ' مقالہ برائے ایم اے (اردو) حیدر آباد سندھ یونیورسٹی: 1965ء

(۱۱) عزیز احمد بحیثیت ناول نگار' از: اسلم آزاد' ڈاکٹر مطبوعہ' پٹنہ (بھارت) آزاد بک ڈپو طبع اول' ڈسمبر 1980ء

(۱۲) عزیز احمد: زندگی اور کارنامے' از:۔ اعجاز حنیف (غیر مطبوعہ) مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اردو) پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج' لاہور' 1985ء

(۱۳) ناول کی تنقیدی تاریخ' از:۔ علی عباس حسینی (مطبوعہ) لاہور' اردو اکیڈیمی) 1964ء

عزیز احمد کے انگریزی کتابوں کی فہرست

جو عالمی رسائل میں مختلف زبانوں میں شائع ہوئیں

I. BOOKS

Islamic Culture in the Indian Environment. Oxford: The Clarendon Press. 1964. Pp. 322. 2nd ed. 1966. 3rd ed. 1970; also in Paperback (Karachi: O.U.P.) pp. xii, 311.

Islamic Modernism in India and Pakistan. London: Oxford University Press for the Royal Institute of International Affairs. 1967. PP XIV-294. 2nd ed. 1970. PP. x, 294.

An Intellectual History of Islam in India. Edinburgh: Edinburgh University Press. Islamic Surveys, 7. 1969. Pp. x, 226.
with G.E. von Grunebaum, ***Muslim Self-Statement in India and Pakistan 1857-1968.*** Wiesbaden: Otto Harrassowitz. 1970. pp .240.

the Shore and the Wave. Translated by Ralph Russell from the Urdu Aysi bulandi, aysi pasti, UNESCO Collection of Contemporary Works. London: George Allen and Unwin.1971.pp. 167.

Religion and Society in Pakistan, (edited), vol. II of Contributions to Asian Studies. Leiden: E.J. Brill. 1971.PP. 104.

History of Islamic Sicily. (Islamic Surveys, 10), Edinburgh University Press, Edinburgh 1975.pp. 147.

Storia della Sicilia Islamic (tr. into Italian of A History of Islamic
Sicily by L. Mangano, with an introduction by U. Rizzitano) published under the auspices of Societa Italiana degli Autori ed Editori by Arco Editrice, Palermo, 1977.

II. ARTICLES IN BOOKS, FESTSCHRIFTS AND PERIODICALS

"Origin of Courtly Love and the Problem of Communication," **Islamic Culture**, vo:. XXIII, 1949, pp. 48-61.

"Urdu Literature", Cultural Heritage of Pakistan, eds. S.M. Ikram and Percival Spear. Karachi: Oxford University Press. 1955.

"Sources of Iqbal's perfect Man", Iqbal, VII, no.1, 1958, PP. 1-17.

"Influence de la literature francaise sur la litterature ourdou", Orient, vol. XI, 1959, pp. 125-36.

"**Sayyid Ahmed Khan, Jamal Al-din Al-Afghani and Muslim India"**, Studia Islamica, vol. XIII, 1960, pp. 55-68.

'El Islam Espanol Y la India musulmana moderna", Foro Internacional, vol. I, no.4, 1960, pp.561-70.

"**Le mouvement des Mujahidin dans 1 'Inde au XIX' Siecle**", Orient, vol. XV, 1960, pp. 105-16.

"Iqbal et la theorie du Pakistan", Orient, vol. XVII, 1961, PP.81-92.

"**Religious and Political Ideas of Shaikh Ahmad Sirhindi**", Rivista degli studi orientali, vol. XXXVI, 1961, pp. 259-70.

"**Akbar, heretique ou apostat**?", Journal Asiatique, vol.CCXLIX, no.1, 1961 PP. 21-38.

"**Mongol Pressure in an Alien Land**", Central cultural Asiatic Journal, no.3, 1961, PP. 182-93.

"Moghulindien und Dar al-Islam", ***Saeculum,*** vol. XII, no. 3, 1961, pp. 266-90.

"Political and Religious Ideas of Shah Wali-Ullah of Delhi". The Muslim World, vol. LII no. 1, 1962, pp. 22-30.

"The Sufi and the Sultan in Pre-Mughal Muslim India ", ***Der Islam***, vol. XXXVIII, nos. 1-2, 1962, pp. 142-53.

"Islam d'Espagne et Inde musulmane moderne", E'tudes **d' Orientalism dedicees a la Memoire de Levi-Provencal. Paris**: G.P. Maisonneuve et Larose. 1962.

"Les Musulmans et le nationalism indien ", Orient, vol. XXII, 1962, pp. 75-96.

"Articles", Encyclopaedia of Islam, Leiden 1962.

"Din-I Ilahi" fasc. 27, pp. 226-7;
"Djam' iyya" (India and Pakistan) fasc. 29, p. 437;
"Djamali" fasc. 29, pp. 421-2;

"Ghiyath Al-din Tughluk I" and
"Ghiyath Al-din Tughluk Shah II" fasc. 36, pp. 1076-1077;
"Hali" fasc. 41-42, pp. 93-4;
"Hamasa (Urdu Literature)" fasc. 41-42, p. 119;
"Hasan Dihlawi" fasc. 43-44, p. 249;
"Hidja'-iv. Urdu" fasc. 45-46, pp. 358-99;
"Hikaya-iv. Urdu" fasc. 45-46, pp. 375-6;
"Hind-Islamic Culture" fasc. 47-48, pp. 438-440.

"Remarques sur les Origins du Pakistan", Orient, vol. XXVI, 1963, pp. 21-30.

"Dar al-Islam and the Muslim Kingdoms of Deccan and

Gujarat", Journal of World History (Cahiers d'historie mondiale), vol. VII, no.3, 1963, pp. 787-93.

"Trends in the Islamica, Political Thought of Medieval Muslim India", Studia Islamica, vol. XVII, 1963, pp. 121-30.

"Epic and Counter-Epic in Medieval India", Journal of the American Oriental Society, vol. 3, no. 4, 1963. pp. 470-76.

"The Conflicting Heritage of Sayyid Ahmed Khan and Jamal al-din Afghani in the Muslim Political Thought of the Indian Sub-Continent", Trudi XXV Mejdunarodnovo **Kongressa Vostokovedoy, Moscova** 1960. Moscow:Izdatelstvo Vostochnoi Literaturi, vol. IV, pp. 147-52. 1963-64.

" Sufism und Hindumystik", Saeculum, vol. XV, no. 1, 1964, pp. 57-74.

"Cultural and Intellectual Trends in Pakistan", the Middle East Journal, vol. 19, no. 1, 1965, pp. 35-44.

"Approaches to history in the Late Nineteenath and Early Twentieth Century Muslim India", Journal of World History, vol. IX, no. 4, 1966, pp. 987-1008.

"Mawdudi and Orthodox Fundamentalism in Pakistan", ***Middle East Journal***, vol. 21, no.3, 1967, pp. 380.

"Das Dilemma von Modernisms und Orthodoxie in Pakistan", Saeculum, Jahrbuch fur Universalgeschichte, no. ½, 1967, pp. 1-12.

"Problems of Islamic Modernism with special reference

to Indo-Pakistan Sub-Continent", Archives de Sociologic des Religions, vol. 23, 1967, pp. 369-380.

"An Eighteenth-Century Theory of the Caliphate", Studia Islamica, fasc. XXVIII, 1968, pp. 135-144.

"Afghani's Indian Contacts", Journal of the American Oriental Society, vol.89, no.3, July, September 1969, pp. 476-504.

"Muslim Attitude and contribution to Music in India", Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft, Band 119, Heft I, 1969, pp. 86-92.

"L' Islam et la democratie dans le sous-continent indo-pakistanais", Orient, 51-52/3-4 (1969), pp. 9-26.

"Urdu Literature" The Cambridge History of Islam, vol, II, Part VIII, chapter 8 (d), P.M. Holt. A.K.S. Lambton, B. Lewis edd., pp., pp. 695-701. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

"India-Pakistan", The Cambridge History of Islam, vol. II, Part V, Chapter 4. P.M. Holt, A.K.S. Lambton, B. Lewis, ed. pp. 97-119. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

"The Role of Ulema in Indo-Muslim History", Studia Islamica, fasc. XXXI, voluminis memoriae J. Schacht dedicati: Pars Prior. Paris: G.P. Maisonneuve-Larose, 1970, pp. 1-13.

" Pakistan faces democracy", the Round Table, No. 242, April 1970, pp. 227-238.

"Islam and Democracy in the Indo-Pakistan

Subcontinent", Religion and change in Contemporary Asia, by Robert F. Spencer ed., pp. 123-142. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.

"The Formation of Sabk-I Hindi", Iran and Islam in memory of the late Vladimir Minorsky, ed. C.E. Bosworth, pp. 1-9. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1971.

"Indian", Fischer Weltgeschihte, Band 15: Der Islam II, herausgegeben von G.E. von Grunebaum. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbunch Verlag GmbH., 1971, pp. 226-287.

"Activism of the Ulama in Pakistan", Scholars, Saints and Sufis: Muslim Religious Institutions sincxe 1500, ed. By Nikki R. Jeddie. Brekley/Los Angeles: University of California Press, 1972, pp. 257-272.

"L' India", Storia Universale Feltrinelli, Vol. 15 (L. Islamisom Vol. 2, Dalla Caduta di Costantinopoli al nostril giorni, a cura di G.E. von Grunebaum). Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1972, pp. 227-292.

"Islah: India-Pakistan", Encyclopedia of Islam, Second ed. Vol. IV, Fasc. 63/64, Leidon, 1973, pp. 170-71.

"Das Ende von Ayub Khans Regime in Pakistan", Saeculum, jah-buch fur Universalgeschichte, Heft 1-2 (1973), pp. 133-54.

"India", Legacy of Islam, eds. Joseph Schact and C.E. Bosworth, Oxford: The Clarendon Press, 1974. pp. 130-144.

"La India", El Islam, II Compilado por G.E. von Grnenbaum, Historia Universal Siglo XXI, Volume 15, Madrid

1975, pp. 196-253.

"The British Museum Mirzanama and the Seventeenth Century Mirza in India", Iran, The Journal of the British Institute of Persian Studies, XIII (1975), pp. 99-110.

"Islamic Refrom Movements", A Cultural History of India, Basham, A.L. ed., Oxford: Clarendon Press/ Oxford University Press: 1975, pp. 383-390.

"The Shrinking Frontiers of Islam", International Journal of Middle East Studies, & (1976), pp. 145-159.
"Safawid Poets and India", Iran, The Journal of the British **Institute of Persian Studies,** XIV (1976), pp. 117-132.

"The Early Turkish Nucleus in India", Turcica, Revue d' Etude turques, Tome IX/I (1977), pp. 99-109.

III. REVIEWS

S.S.M. Ataur Rahman (ed.), **Safina-I Hind,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXIV, part I, 1961, pp. 173-4.

Syed Hasan (ed.), **Majmu-I Ashaar-I Shams Balkhi,** Bullentin of the School of oriental and African Studies, vol. XXIV, Part I, 1961, p. 174.

Muhammad Baqir (ed.), **Punjabi Qisse Farsi Zuban me,** Bullentin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXIV, part I, 1961, p. 619.

Alessandro Bausani, **Storie delle letteratura del Pakistan,** Bullentin of the School of Oriental and African Studies, vol, XXIV, pat III, 1961, p. 619.

Rashid Ahmed, **Musalmanon ke siyasi afkar,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXV, part I, 1962, pp. 198-9.

Ra'is Ahmed Ja'fari, **Islam aur 'adl u insan,** Bullentin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXV, part I, 1962, p. 199.

Leonard Binder, **Religion and Politics in Pakistan,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXV, part II, 1962, pp. 370-1.

Khaliq Ahmed Nizami (ed.) **Khair-u'l-majalis,** Bulletin of the school of Oriental and African Studies, vol. XXV part II, 1962, pp. 371-9.

R. Krishnamurti, **Akbar: The Religious Aspect,** Journal of Asian Studies, vol. XXI, no. 4, 1962, pp. 577-8.

G.E. von Gruenbaum, **Modern Islam,** International Journal, vol. LVIII, no. 3, 1963, pp. 411-2.

J. Baulin, **Arab Role in Africa,** International Journal, vol. LVIII, no. 2, 1963, p. 269.

D.E. Ashford, **Political Change in Morocco,** International journal, vol. LVIII, no. 3, 1963, p. 424.

M.A. Rahim, **History of the Afghans in India,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXVII, part 1963, pp. 485-6.

Muhammad Hanif Nadvi, **Ta'limat-I Ghazali,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXVII, Part II,

1964, p. 497.

Ja'far Shah Phulvarvi (tr.), **al-Fakhri,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXVII, part II, 1964, pp. 497-8.

B.A. Dar, **Tarikh-I tasawwuf qubl-I islam,** Bulletin of the School of oriental and African studies, vol. XXVII, part II, 1964, p. 498.

M. Halpern, **The Politics and Social change in the Middle East and North Africa,** Candian Journal of Economic and Political Science, vol. XXX, no. 4, 1964, pp. 615-7.

Asaf A.A. Fyzee, **A Modern Approach to Islam,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXVII, part III, 1964, pp. 626-7.

Mohammad Noor Nabi, **Development of Muslim Religious Thought in India from 1200 A.D.,** Bulletin of the School of oriental and African Studies, vol. XXVII, part, III, 1964, p. 640.

Sayida Surriya Hussain, **Gracin de Tassy, biographie et etude critique de ser oeuvres,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXVII, part III, 1964, pp. 640-41.

Ja'far Phulvarvi, **Payghambar-I Insaniyat,** Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. XXVII, part III, 1964, p. 684.

I.H. Qureshi, **the Muslim Community of the Indo-Pakistan Sub-Continent (690-1946),** A Brief Historical Analysis, Journal of the American Oriental Society, vol. 84, no. 4,

1964, pp. 420-1.

J.P. Kelly, **Eastern Arabian Frontiers,** International Journal, vol. XX, no. 4, 1965, p. 588.

Muhammad Sadiq, **A History of Urdu Literature,** Journal of the Americanm Oriental Society, vol. 86, no.2, 1966, pp. 243-4.

A. Hottinger, **The Arabs, Their History Culture and Place in the Modern World,** Canadian journal of History, vol. 2, no. 1, March 1967, pp. 84-5.

R.V. Weeks, **Pakistan: Birth and Growth of a Muslim Nation,** Canadian Journal of History, vol. 2, no. 3, 1967, pp. 133-134.

A. Bennigsen and C. Lemericer - Quelquejay, **Islam in the Soviet Union,** International Journal, vol, 23, no. 2, 1967, pp. 314-15.

Muhammad Enamul Haq, **Muhammad Shahidullah Felicitation Volume,** Journal of the American Oriental Society, vol. 88, no. 2, Apr,-Jun. 1968, p.359.

B. N. Goswamy and J.S. Grewal, **Mughals and the Jogis of Jakhhar,** Journal of the American Oriental Society, vol. 88, no.2, Apr.- Jun. 1968, p. 388.

A. Rahim, M.D. Chughtai, W. Zaman and A. Hamid, **A Short History of Pakistan,** Book Four, Pacific Affairs, vol. XLI, no.4, Winter, 1968-69, pp. 645-47.

Freeland Abbot, **Islam and Pakistan** Journal of Asian Studies, Vol. XXVIII, no. 2, Feb. 1969, pp. 432-33.

Abdul Hamid, **Muslim Separatism in India**: A Brief Survey, 1858-1947, Pacific Affairs, vol. XLII, no. 1, Spring 1969, pp. 103-110.

K.K. Aziz, **Ameer Ali: His Life and Work,** Pacific Affairs, vol. XLII, No. 1, Spring 1969, pp. 110-111.

Qeyamuddin Ahmed, **The Wahabi Movement in India,** Journal of the American Oriental Society, vol. 89, no. 1, Jan-Mar. 1969, 306-7.

A.B.M. Habibullah, **Descriptive Catalogus of the Persian, Urdu and Arabic Manuscripts in the Dacca University Library,** vol. I Persian Manuscripts Journal of the American Oriental Society, vol. 89. No. 1, Jan-Mar. 1969, pp. 307-8.

G.N. Jalbani, **Teachings of Shah Waliyullah of Delhi,** Journal of the American Oriental Society, vol. 89, no. 1, Jan-Mar. 1969, pp. 308-9.

Nikkie, R. Keddie, **An Islamic Response to Imperialism,** Journal of the American Oriental Society, vol. 89, no. 2, April - June 1969, pp. 456-458.

M.R. Trafadar, **Hussain Shahi Bengal, Journal** of the American Oriental Society, vol. 89, no. 3, July-September 1969, pp. 661-662.

K.H. Karpat, **Political and Social Thought in the Contemporary Middle East,** International Journal, vol. XXV, no. 1, Winter 1969-70, pp. 232-3.

A.H. Ispahani, **"Qaid-e Azam Jinnah as I Knew Him, Muslim World,** vol. LX ,No. 4, Oct. 1970, p. 355.

J.S. Grewal, Muslim Rule in India, Muslim World, vol. LXI, no.4, October, 1971, pp. 308-309.

Khaliq Ahmed Nizami, **Medieval India:** A Miscellany, Journal of the American Oriental Society, vol. 91, no.4, October-December 1971, pp. 534-5.

A.B.M. Habibullah, **Descriptive Catalogue of the Persian, Urdu and Arabic Manscripts in the Decca University Library**, vol. II: Urdu and Arabic Manuscripts, Journal of the American Oriental Society, vol. 91, no. 4, October-December 1971, p. 535.

John Waterbury, **The Commander of the Faithful: The Moroccan Policies - A Study of Segmented Political,** International Journal, vol. XXVII, no.4, Autumn 1972, pp. 658-59.

M.A. Shaban, **Islamic History A.D. 600-750, Speculum,** vol. XLVII/4 (October 1972), pp. 806-807.

H. Feldman, **Karachi through a Hundred Years 1860-1960, Pacific Affairs,** vol. 45, no. 3, (Fall. 1972), p. 479.

K.K. Aziz, **The Historical Background of Pakistan,** South Asian Review, V/3 (April 1972), p. 258.

D. and M. Ottawway, **The Politics of a Socialist Revolution, International Journal,** vol. XXVII/4, pp. 659-660.

Niazi Berkes, **The Development of Secularism in Turkey,** International Journal of Comparative Sociology, XIV/1-2 (1973), p. 155.

Majid Fakhry, **A History of Islamic Philosophy, International** Journal of Comparative Sociology, XIV/1-2 (1973), p. 156.

Y. Friedmann, **Shaykh Ahmed Sirhindi,** Journal of Asian History, VII/1 (1973), pp. 69-70.

H.A.R. Gibb (tr.), **The Travels of Ibn Battuta,** vol. 3, Journal of Near Eastern Studies, 32/3 (July 1973), p. 356.

R. Wheeler, **The Politics of Pakistan,** Journal of American Oriental Society, 93/1 (1973), pp. 98-99.

M. Hedayatullah, **Sayyid Ahmed,** Journal of American Oriental Society, 93/3 (1973), pp. 361.

P. Hardy, **The Muslims of British India,** Journal of American Oriental Society, 93/4 (1973), pp. 564-65.

Y. Friedmann, **Shaykh Ahmed Sirhindi,** Journal of Asian and
African Studies, IX/1-2 (1973), p. 127.

C. Geertz, **Islam Observed,** Journal of Asian and African Studies, IX/1-2 (1973), pp. 121-29.

B.A. Dar, **A Study in Iqbal's Philosophy, The Muslim World**, LXV/1 (1975).

تعارف

اعظم راہی

تجربہ ذرائع ابلاغ

+ شروعات ہفتہ وار اردو ویکلی ''فنکار'' کے جوائینٹ ایڈیٹر کی حیثیت سے کی، جو 1958ء میں بمبئی اور حیدرآباد سے ایک ساتھ شائع ہوا کرتا تھا۔
+ حیدرآباد اور ہندوستان کا مقبول عام ادبی ماہنامہ ''پیکر'' کے پبلیشر اور چیف ایڈیٹر۔ اردو کے سیاسی اور ثقافتی، پندرہ روزہ ''تیشہ'' کے پبلیشر اور چیف ایڈیٹر کی حیثیت سے کارہائے نمایاں انجام دیئے۔
+ 84-1980 کے دوران آندھرا پردیش حکومت کے اردو نصابی کتابوں کے ڈویژن میں بحیثیت چیف سوپروائیزر کام کیا۔
+ 2001-2003 کے دوران ETV اردو چینل میں بحیثیت اسکرپٹ کوآرڈی نیٹر خدمات انجام دیئے۔
+ ہندوستان اور کینڈا سے بیک وقت اردو اور انگریزی میں شائع ہونے والے میگزین ''فراست'' کے مینیجنگ ایڈیٹر کی ذمہ داری 2003-2005 کے دوران بحسن خوبی نبھائی۔
+ حیدرآباد سے شائع ہونے والے اردو روزنامہ ''رہنمائے دکن'' کی ہفتہ واری اشاعتوں کے ایڈیٹر کی ذمہ داری 1995 سے نبھارہے ہیں۔

کتابیں بحیثیت مصنف اور پبلیشر :

+ ملبے میں دبا موسم (شعری مجموعہ۔ آندھرا پردیش اردو اکیڈمی سے ایوارڈ یافتہ)
+ انتخاب پیکر (ماہنانہ پیکر کے بیس سالہ اشاعتی ریکارڈ کی چنندہ تخلیقات)
+ بصیرت کا عذاب (افسانوں کا مجموعہ) آندھرا پردیش اردو اکیڈمی کی اعانت سیشائع ہوئی
+ منظر کا انجماد (دوسرا شعری مجموعہ) آندھرا پردیش اردو اکیڈمی کی اعانت سیشائع ہوئی
+ عزیز احمد، فکر وفن اور شخصیت پر چھ ضخیم جلدیں۔

فلم اور ٹی وی میڈیا میں تجربہ

+ فلم ''آنکوش'' (ڈائیرکٹر مکل دت' موسیقی آر ڈی برمن' اداکار شبانہ اعظمی اور امول ہالیکر) کی کہانی' اسکرین پلے اور ڈائیلاگ کے لیے جناب جگدیش بمل کے ساتھ معاون قلم کار رہے۔
+ فلم ''یاروں کا یار'' (اداکار: شتروگھن سنہا' لینا چندراور کر' پریم ناتھ۔ ڈائیرکٹر اے بھیم سنگھ' موسیقی کلیان جی آنند جی) کے اسکرین پلے کے لیے مجنوں لکھنوی کے ساتھ معاون قلم کار رہے۔
+ فلم ''اگنی ریکھا'' (پریکشت ساہنی، سریکھا) کے لیے ڈائیرکٹر کمل مزامدار کے ساتھ معاون قلم کار رہے۔
+ فلم ''بندی'' (سلکھشا پنڈت اور اتم کمار) کی کہانی اسکرین پلے اور ڈائیلاگ کے لیے ڈائیرکٹر آلو سرکار کے ساتھ معاون قلم کار رہے۔
+ پریسیڈنٹ ایوارڈ یافتہ فلم ''بھون شوم'' کے اسکرین پلے رائٹر بی این سیٹھی کے ساتھ ایک عرصہ تک معاون قلم کار کی حیثیت سے کام کیا۔
+ فلم ''گھر والی اور باہر والی'' کہانی اسکرین پلے اور ڈائیلاگ لکھنے میں ساجد اعظم کے ساتھ معاون قلم کار رہے۔
+ مشہور تلگو مصنف ایرّم سیٹی سائی کی کہانیوں پر مبنی دوردرشن پر پیش کیے جانے والے مندرجہ ذیل ٹیلی سیریلس کے اسکرین پلے لکھے۔

a) اندرادھنش Indra Dhanush

b) ونیلا ویٹا Vennela Vetta

c) پریم پاٹلو Prema Patulu

d) چیٹی پاٹلو Chitti Patulu

مندرجہ ذیل اردو سیریلس ساجد اعظم کے ساتھ مل کر لکھے۔

ا۔ مٹی کا سفر (میٹرو چینل سے 1992 میں ٹیلی کاسٹ ہوا۔

۲۔A story of Hyderabad (ڈاکومنٹری)

کتابیں بحیثیت مصنف اور پبلیشر :

+ ملبے میں دبا موسم (شعری مجموعہ۔ آندھرا پردیش اردو اکیڈمی سے ایوارڈ یافتہ)
+ انتخاب پیکر (ماہنامہ پیکر کے بیس سالہ اشاعتی ریکارڈ کی چنندہ تخلیقات)
+ منظر کا انجماد (افسانوں کا مجموعہ۔ آندھرا پردیش اردو اکیڈمی کی اعانت سے زیر طبع)
+ عزیز احمد فن اور شخصیت پر پھیضخیم جلدوں میں۔
+ نایاب وشاہکار اردو ڈراموں کا انتخاب۔ 3 ضخیم جلدوں میں۔

شخصی معلومات:

+ تاریخ پیدائش 26/اکتوبر 1940
+ پتہ: فلاٹ نمبر 1302، 13ویں منزل،
کاسا گرانڈا، اٹاور، مینگلور سٹی (کرناٹک) انڈیا
سیل نمبر: 09036093123 - 09985657173

Adderss: Aprt No. 372, 3rd Flor, 38730 Lexington Street,
Fremont City, CA-94536 USA- Ph: 001-408-316-1415

E.mail : azam.rahi@ ymail.com.

برائے یادداشت

فہرست مضامین

عزیز احمد۔ فکروفن اور شخصیت

(جلد اول)

شخصیت، افسانہ نگاری اور افسانے

برائے یادداشت

فہرست مضامین

عزیز احمد۔ فکروفن اور شخصیت

(جلد دوم)

شاعری، ڈرامے اور تراجم

35	بوطیقا ۔دوسرا حصہ	عزیز احمد
36	مقالات گارسان دتاسی اور عزیز احمد	میر مجاہد علی
37	مقالات گارسان دتاسی	مترجم: عزیز احمد
38	مقالات گارسان دتاسی (دوم)	مترجم: عزیز احمد
39	عزیز احمد بحیثیت ڈرامہ نگار	میر مجاہد علی
40	تعطیل (ایک ایکٹ کا فارس)	عزیز احمد
41	کالج کے دن (ڈرامہ)	عزیز احمد
42	طربیہ خداوندی از دانتے (اطالوی سے اردو ترجمہ)	مترجم: عزیز احمد
43	معمار اعظم (ڈرامہ)	مترجم: عزیز احمد
44	ڈرامہ معمار اعظم	مترجم: عزیز احمد
45	عزیز احمد کا سوانحی خاکہ	مرتب: اعظم راہی
46	تعارف مرتب: اعظم راہی	

☆☆☆

برائے یادداشت

فہرست مضامین

عزیز احمد۔ فکر وفن اور شخصیت

(جلد سوم)

ناول نگاری اور ناولٹ

☆☆☆

برائے یادداشت

فہرست مضامین

عزیز احمد۔ فکر وفن اور شخصیت

(جلد چہارم)

اسلامیات' اقبالیات اور تاریخ

☆☆☆

تعارف : اعظم راہی

شروعات ہفتہ وار اردو ویکلی ''فنکار'' کے جوائینٹ ایڈیٹر کی حیثیت سے کی، جو 1958ء میں بمبئی اور حیدرآباد سے ایک ساتھ شائع ہوا کرتا تھا۔

حیدرآباد اور ہندوستان کا مقبول عام ادبی ماہنامہ ''پیکر'' و ''تیشہ'' کے پبلیشر اور چیف ایڈیٹر۔ اردو کے سیاسی اور ثقافتی پندرہ روزہ ''تیشہ'' کے پبلیشر اور چیف ایڈیٹر کی حیثیت سے کارہائے نمایاں انجام دیئے۔

84-1980 کے دوران آندھرا پردیش حکومت کے اردو نصابی کتابوں کے ڈویژن میں بحیثیت چیف سوپروائیزر کام کیا۔

2001-2003 کے دوران ETV اردو چینل میں بحیثیت اسکرپٹ کوآرڈی نیٹر خدمات انجام دیئے۔

ہندوستان اور کینیڈا سے بیک وقت اردو اور انگریزی میں شائع ہونے والے میگزین ''فراست'' کے مینیجنگ ا[illegible] کی ذمہ داری 2003-2005 کے دوران بحسن خوبی نبھائی۔

حیدرآباد سے شائع ہونے والے اردو روزنامہ ''رہنمائے دکن'' کی ہفتہ واری اشاعتوں کے ایڈیٹر کی ذمہ د[illegible] 1995 سے نبھا رہے ہیں۔

کتابیں بحیثیت مصنف

☆ ملبے میں دبا موسم (شعری مجموعہ۔ آندھرا پردیش اردو اکیڈمی سے ایوارڈ یافتہ)

☆ انتخاب پیکر (ماہنامہ پیکر کے بیس سالہ اشاعتی ریکارڈ کی چنندہ تخلیقات)

☆ منظر کا انجماد (شعری مجموعہ) آندھرا پردیش اردو اکیڈیمی کی مالی اعانت سے شائع ہوا۔

☆ بصیرت کا عذاب (افسانوں کا مجموعہ) آندھرا پردیش اردو اکیڈیمی کی مالی اعانت سے شائع ہوا۔

☆ عزیز احمد فن اور شخصیت پر چھ ضخیم جلدیں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی۔6 سے شائع ہوئیں

☆ اُردو ادب کے شاہکار اور نایاب ڈرامے تین ضخیم جلدوں میں (زیر طبع) ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی

☆ پتہ اعظم راہی 38730 LEXINGTON STREET
APRT NO:372 FREMONT CA-94536 USA
ٹیلی فون +1408-316-1415
India 09036093123
E.mail : azam.rahi@ ymail.com